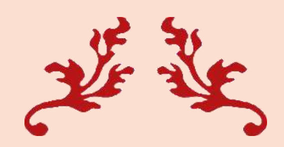


Vol. No. 2, Issue No. 3

July – August 2022



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة

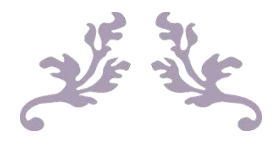


رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها
د. مخلص الرحمن
سانغاتي بلّي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية – الهند، ٧٣١٢٢٤

Vol. No. 2, Issue No. 3

July – September 2022



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة



رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها

د. مخلص الرحمن
سانغاتي بلي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية – الهند، ٧٣١٢٢٤

هلال الهند

(مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة)

أهداف المجلة

المجلة تهدف إلى:

- إتاحة الفرص للكتاب والباحثين لنشر أعمالهم العلمية والأدبية والبحثية، وإبرازها على المستوى العالمي.
- توفير وعاء رقمي ومنصة إلكترونية لتعزيز المحتوى الرقمي العربي ونشره وترويجه من خلال المجلة ذات الوصول المفتوح على الشبكة العنكبوتية.
- مؤازرة أصحاب الأقلام المبدعة والرؤى الثاقبة الذين يساهمون في النهوض باللغة العربية والارتقاء بها، بنشر بحوثهم العلمية، ودراساتهم النقدية، ونتاجات قرائحهم الإبداعية.
- مواكبة حركة التطور العلمي والبحثي في مجال اللغة العربية وآدابها على الصعيدين المحلي والدولي، والاهتمام بمعالجة القضايا المعاصرة بالبحث والتحليل والتحقيق.
- نشر الأعمال الأدبية والعلمية والثقافية والتراثية العالمية عن طريق ترجمتها من اللغات العالمية، بما فيها الهندية، إلى اللغة العربية.
- الإسهام في بناء مجتمع معرفي بنشر البحوث والمقالات عالية الجودة في مختلف المجالات مع الالتزام بالمعايير العلمية والعالمية الدقيقة للبحث.
- تحقيق مبادئ الأمن والسلام والتعايش السلمي والحوار بين الأديان والحضارات والثقافات من خلال الإبداع.
- إصدار أعداد خاصة في محاور هامة تخص أهداف المجلة التي من شأنها أن تكون ذات فائدة علمية كبيرة لطلبة وباحثي وأساتذة اللغة العربية في الهند.
- إقامة جسر علمي وثقافي بين الهند والعالم العربي من خلال اعتماد وتنفيذ مشاريع علمية وبحثية مشتركة بهدف توطيد أواصر التعاون العلمي بين المهتمين بالشأن الثقافي العربي في الهند والعالم العربي.

الآراء المنشورة في مجلة "هلال الهند" تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة. ولا يخضع ترتيب المنشور فيها لمستوى البحث أو الباحث.

هيئة التحكيم

الهيئة الاستشارية

شروط النشر في المجلة:

- أن تكون المقالات البحثية أصيلة وألا تكون قد نشرت أو قدمت للنشر في أي مكان آخر جزئيا أو كليا.
- أن يقع البحث في مجال أهداف المجلة واهتماماتها البحثية.
- أن يكتب الباحث اسمه الكامل ومسماه الوظيفي وجهة عمله وبريده الإلكتروني ويلصق صورته ذات مقاس الجوازات.
- أن يتقيَّد البحث بمواصفات التوثيق وفقاً لنظام الإحالات المرجعية الذي تعتمده المجلة.
- أن يتحرى الباحث في عمله الجدة والعمق والقصد، والالتزام بالشروط العلمية والمنهجية المتبعة أكاديميا.
- أن يُرفق مع البحث ملخص لا يزيد على ٢٥٠ كلمة.
- أن يُرفق الملخص بكلمات مفتاحية لا تزيد على ٦ كلمات ترتب هجائياً.
- يجب أن يكون المقال خالياً من الأخطاء الإملائية والنحوية واللغوية والمطبعية قدر الإمكان.
- أن يكون المقال مطبوعا ببرنامج (MS Word)، ونوع الخط Fanan، وحجم الخط 16 في كتابة المتن، وبمسافة 1.5 بين سطور المتن، وحجم الخط 16 في العناوين الرئيسية والفرعية للمتن بخط غليظ، و١٢ للحواشي. وفي اللغة الأجنبية، نوع الخط (Times New Roman) ، وحجم الخط ١٢ في المتن، وفي الهوامش نفس الخط مع حجم ١٠.
- ألا يزيد عدد الكلمات ٤٠٠٠، بما فيها ملخص البحث والمصادر والمراجع والجداول والرسوم وكافة الملحقات.
- أن تُوضع لكل صفحة أرقام هوامشها الخاصة بها في الأسفل، وأن تذكر المراجع والمصادر في النهاية.
- تخضع البحوث للتحكيم والمراجعة العمياء من قبل خبراء متخصصين، ويُتخذ قرار نشر البحوث في ضوء آراء المحكّمين وقرار هيئة التحرير.
- تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الكلمات والعبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر ولا تلتزم المجلة برد المقالات غير المقبولة للنشر إلى أصحابها.
- تعبّر الآراء العلمية المنشورة في البحوث عن آراء كاتبيها، ونظرتهم الشخصية، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة.

يُرجى في تدوين الهوامش في البحث مراعاة الخطوات التالية:

عند ذكر المرجع للمرة الأولى:

- **الكتب:** لقب المؤلف أو الاسم الأخير للمؤلف، الاسم الأول للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ، الترجمة، (إن وجدت) (مكان النشر: الناشر، عدد الطبعة، تاريخ النشر)، الجزء إن وجد، الصفحة. على سبيل المثال: الرحمن، مجيب: **تأثير اللغة الإنجليزية في أسلوب الصحافة العربية** (نيو دلهي: محمد جمشيد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م) ص:٢٢.
- **الكتاب المترجم:** حيدر، قرة العين: نهر النار، ترجمة: أ.د مجيب الرحمان، (الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م) ص:٣٠
- **المجلات والدوريات:** اسم الكاتب، عنوان المقال، اسم المجلة بخط غليظ، السنة، العدد، الصفحة.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في الهامش التالي مباشرة تتبع الطريقة الآتية: المرجع نفسه، المصدر نفسه ج، ص.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في موضع آخر من البحث، اسم الشهرة للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ أو المقال، ج، ص.
- **المراجع الالكترونية:** اسم المؤلف، أو المنظمة، "عنوان المقال"، (بين فاصلتين مزدوجتين)، الرابط كاملا إذا كان الرابط صغيرا، وإذا كان الرابط كبيرا فيكفي ذكر الموقع الإلكتروني، وتاريخ التصفح.
- وإذا كانت المراجع صحيفة، فيكتب اسم الكاتب، "عنوان المقالة أو التقرير"، اسم الصحيفة، ثم تحديد نوعها أهي يومية أم أسبوعية أم شهرية، (مكان الصدور)، والعدد، والتاريخ، والصفحة، على سبيل المثال: مفيد نجم، "الرواية الواقعية"، جريدة العرب اليومية، (بريطانيا)، العدد 9983، ٢١ يوليو 2015م، ص ١٥
- المخطوطات: اسم المؤلف كاملاً، عنوان المخطوط كاملاً، ويذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا الاقتباس ويشار إلى تاريخ النسخة، وعدد أوراقها.
- تُخرج الآيات في متن الحديث، وليس في الهوامش، ويكون التخريج كالآتي: (الإخلاص: ١).

المحتويات

كلمة التحرير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أما بعد.

فنعود إليكم أيها القرّاء الكرام بعدد جديد، العدد الثالث، لمجلتنا البحثية المحكمة "مجلة هلال الهند" الإلكترونية الفصلية المحكمة بعد شهور من صدور عددها الثاني، وكان من المتوقع صدورها في مطلع يوليو، ولكن تأخّر صدورها عن موعدها لأسباب كثيرة لا حاجة لنا إلى ذكرها، المهم أننا سوف نسعى إلى سد الفجوة الزمنية في الأعداد القادمة، ونأمل أننا سنصدر العدد التالي في غضون شهر، أو شهر ونصف على الأكثر، وسوف يُخصص العدد بدراسة المنجز الأدبي للكاتبة والشاعرة الكبيرة وفاء عبد الرزاق رئيسة ومؤسسة المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام بلندن، وأدعو كل المهتمين بإرثها الإبداعي الثري إلى المساهمة ببحث في أحد جوانب إبداعاتها في الشعر الفصيح والنبطي والقصة والرواية لنجعل من العدد وثيقة مرجعية تاريخية للبحوث والدراسات عن الأديبة والشاعرة الفذة وفاء عبد الرزاق.

مما يدعو إلى الفرح والأمل أننا خرجنا من جائحة كورونا منتصرين عليها إذ بدت ملامح العودة إلى الحياة الطبيعية واضحة مع فتح المدارس والكليات والجامعات أبوابها للتعليم الحضوري وزوال القيود المفروضة في الحياة العامة لمنع انتشار الفيروس، غير أن بيانات الزعماء العالميين في هذا الشأن يوحي بتضارب في الآراء عن نهاية الجائحة، إذ قالت وكالة الأدوية الأوروبية: الإصابات تراجعت لكن الجائحة لم تنته بعدُ، فيما قال مدير منظمة الصحة العالمية إن نهاية الجائحة باتت ممكنة ولكنها بعيدة، وقال الرئيس الأمريكي جو بادين "جائحة كورونا في الولايات المتحدة انتهت". وإننا نرى أثر

تراجع الجائحة فيما حولنا مع عودة الأنشطة الحياتية العادية إلى مسارها الطبيعي، وكلنا أمل وثقة أننا سوف ننتصر عليها وسنعود إلى حياتنا الطبيعية بشكل كاملٍ إن شاء الله.

وبهذه الثقة أقول إننا سنضاعف جهودنا للارتقاء بمستوى المجلة لنجعل منها مجلة عالمية تعنى بنشر أجود البحوث والمقالات في شتى جوانب اللغة العربية والأدب العربي بإذن الله وحوله.

يسرُّنا أن نقدم إليكم في هذا العدد تسعة بحوث وقصةً واحدة وترجمةً لقصة هندية بارعة ومنظومة شعرية، فالبحث الأول الموسوم بـ "الرّصف النّصي شعر أحمد مطر أنموذجاً" للباحثين م. م. ابتهال كاظم وأحمد الطائي يقفان على موضوع (الرصف النصّي)، مقابلا دلالياً ونصيّا لمصطلح (السبك). ومع عناية الدرس اللغوي والنصّي الحديث بمصطلح (الرصف النصّي) فلم تُخصّص له دراسة قائمة برأسها كما يدعيه الباحثان. وهذا ما حملهما على دراسته، بمستواه النحوي؛ أي السبك النحوي أو ما يُعرف بـ(الاتساق النحوي)، متخذةً من بعض أشعار أحمد مطر أنموذجاً تطبيقياً للدراسة، بما يتناسب مع المساحة الزمنية المخصّصة للبحث، وإن هذا موضوع مبتكر، والبحث الثاني المعنون بـ "نظرية الجشطالت – (دراسة في المفاهيم والمبادئ الأساسية)" للباحث إسماعيل مهدي زوين الحسيني فيتناول البحثَ في نظرية الجشطالت التي عنيت – أكثر ما عنيت- بالإدراك، خاصة في مجال التعلم، كما أن رائدها الألماني "ماكس فرتهيمر" (١٨٨٠-١٩٤٣م) كان أبرز علماء نفس النظرية الذين ساهموا في إرساء قواعد النظرية؛ بما قدمه من تفسيرات وما حققه من أسس وثوابت ونتائج من خلال البحث والتجريب، في مجالات النظرية التطبيقية. كانت اهتمامات فرتهيمر الواضحة تتجه نحو التطبيق للنظرية في مجال التعلم المدرسي، خاصة لدى الأطفال، فكأن فكره وما اعتنقه بمخلص تجاربه مثل نقداً حاداً لطرق المعلمين المتبعة في تلقين الأطفال لا تعليمهم، تلك الطرق

التي تقوم على الاستظهار لا الاستبصار المدرك للأشياء، مما حوَّل التعلم إلى ظاهرة جامدة لا تساهم في تنمية المهارات العقلية والذهنية لدى الأفراد، لذلك شدد على اتباع طريقة الاستبصار القائمة على الفهم كطريقة جديدة في التعلم، من خلال كتابه المعنون "التفكير الإنتاجي" حيث فرق بين الاستبصار وبين النوع الثاني الذي يعتمد على قواعد تقليدية قديمة وغير مناسبة للحل، والفرق بينهما يتوقف على مستوى المهارة لدى الفرد.

وأما البحث الثالث المعنون بـ "الإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر السوداني إدريس جماع: دراسة بلاغية تحليلية" فقد تتبع فيه الباحث صلاح التوم إبراهيم الإنشاء الطلبي وأساليبه المختلفة في ديوان الشاعر إدريس محمد جماع، ليكون إسهاما منه في إثراء الأدب السوداني من باب علم المعاني للفائدة العامة. جاءت الدراسة في مقدمة وخمسة فصول، أوضح الباحث في الفصل الأول أسئلة الدراسة وأهدافها وأهميتها ومنهجيتها والدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة. وتناول الفصل الثاني سيرة ذاتية عن الشاعر وشعره وديوانه. وفي الفصل الثالث قدم البحث لمحة عن علم المعاني ونشأته وتعريف الإنشاء. وتناول الفصل الرابع دراسة تطبيقية للإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر. وتضمن الفصل الخامس أهم نتائج الدراسة والتوصيات.

وتناول البحث الرابع بعنوان "التناص الدينيّ في رواية "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير" لكاتبه محمد توحيد عالم موضوع التناص شرحا وتحليلاً في ضوء رواية "وا إسلاماه" الشهيرة لعلي أحمد باكثير، وإن موضوع التناص ليس جديدا في الأدب العربي ولكن بروزه كأحد أهم المحاور والتجليات في فكر ما بعد الحداثة يضفي عليه أهمية بالغة.

أما البحث الخامس الذي جاء بعنوان "شعر تاكور الرومانسي: قصيدة القارب الذهبي أنموذجا" للباحث د. محمد شفيق عالم فقد تتبع فيه الباحث تجليات الرومنسية في شعر طاغور بعد أن ترجمها إلى العربية أولا ثم قام

بشرحها وتحليل عناصر الرومنسية فيها، وقد ذكر في معرض حديثه عن المؤثرات في شعر طاغور وفكره مصادر تأثر طاغور بالرومنسية الذي برز كأحد كبار الشعراء في العالم في القرن العشرين.

ويليه بحث الباحث آصف إقبال خان بعنوان "التقليد العربي في أدبيات دراسات الترجمة: من المركزية الأوروبية إلى اللامركزية" تناول فيه تطور دراسات الترجمة في العالم الأوربي ومدى جنوحها إلى المركزية الأوربية، عرض فيه الباحث بعض الدراسات المهمة التي تحدّت المركزية الأوربية في دراسات الترجمة ومدى إغفالها عن تقاليد الترجمة الثرية في اللغات غير الأوربية بما فيها اللغة العربية.

وقام الباحث حامد رضا في بحثه المعنون بـ " جمالية أدب الأطفال عند سناء الشعلان (بنت نعيمة المشايخ) بدراسة عناصر الجمال في أدب الأطفال عند الكاتبة البارعة سناء الشعلان من خلال رصد وتحليل عناصر الجمال الفني في قصص الأطفال لسناء الشعلان مع ذكر نموذج من قصتها "صاحب القلم الذهبي".

وتناول الباحث محمد شفيق عالم موضوع "ثيمات الهوية في رواية "اسمي سلمى" لفادي الفقير، ذكر فيه أن ثيمة الهوية في الأدب العربي الحديث برز مع تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية وتدهورها في العالم العربي بعد أن ناء الاستعمار الغربي بكلكله على الأقطار العربية والإسلامية، ومن أهم ثيمات الهوية عند الباحث هي النفي والاغتراب، وثنائية الأنا والآخر، ومشكلة الاندماج الثقافي والتهجين الثقافي. عرضت الروائية الأردنية فادية الفقير الهوية باحترافية كبيرة من خلال بطل الرواية "سلمى" التي تشكو من تشتت الهوية بين الفضاءين: الوطن الأصلي بسبب القوانين الصارمة للمجتمع

الذكوري في الأردن وفي المجتمع البريطاني الحر أيضا تواجه مشكلة الاندماج الاجتماعي والتكيف الثقافي.

والبحث التاسع والأخير في هذه الفئة هو الدراسة الموسومة بـ "تجليات الربيع العربي في رواية "تدمر شاهد ومشهود" للكاتب محمد سليم حماد فيقدم الباحث عادل عفان فيه دراسة عن تمظهرات الربيع العربي في الرواية المذكورة، فقد كُتبت الرواية في فترة متأخرة بعد أن اكتسحت ثورات الربيع العربي معظم البلدان العربية.

وأما في فئة القصة فنقدم قصة قصيرة للكاتبة الشهيرة "عائشة بنور" الجزائرية بعنوان "ليست كباقي النساء" علماً أن الأديبة عائشة بنور اشتهرت برواياتها وقصصها وفازت بجوائز عالمية عديدة.

وفي فئة القصة المترجمة نقدم قصة شهيرة "تيسري قسم" (القَسَمُ الثَّالِثُ)، للكاتب الشهير فانيشوار ناث رينو (١٩٢١-١٩٧٧م) أحد أبرز وأشهر الكتاب في أدب لغة الـ"هِندي" بعد عملاق الرواية الهندية والأردية "بريم تشند" (١٨٨٠-١٩٣٦م)، وقد أنتج فيلم مشهور جدا "تيسري قسم" (القَسَمُ الثَّالثُ) (١٩٦٧م) على هذه القصة، وعُدّ الفيلم أحد أكثر الأفلام الهندية قبولا وشهرة ونال الفيلم جوائز كثيرة منها جائزة الدولة كأحسن فيلم روائي في عام ١٩٦٧م، وأيضا تعتبر روايته "ميلا آنشل" من أفضل الروايات في أدب لغة "هندي" وترجمت إلى العربية بعنوان "الوشاح المدنس"، ونُشرت في دولة الإمارات العربية المتحدة في ٢٠٢١ (مترجم الرواية كاتب هذه السطور)، أما مترجم هذه القصة (القَسَمُ الثالث) فهو الأستاذ القدير والبارع الدكتور أحمد محمد عبد الرحمن القاضي أستاذ الأردو في جامعة الأزهر وأستاذ الأساتذة ورائد دراسات الأردو في مصر،

وقد جاءت الترجمة بلغة سلسلة ورشيقة وراقية ستعجب القراء الهنود الذين يعرفون قيمة هذه القصة ومكانتها في أدبنا الهندي الحديث.

وأخيراً نقدم منظومة شعرية "المربع" للشاعر الهندي الشاب عبد الله نعمان الفيضي.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل من تعاون معنا في إصدار هذا العدد وعلى رأسهم المحكمون الذين قاموا بمراجعة البحوث مراجعة دقيقة، وأشكر بوجه خاص الأستاذين الشابين مخلص الرحمن والدكتور تجمل حق الذين يساعدانني في تحرير المجلة، وفي الحقيقة يقومان بكل ما يتطلبه إصدار المجلة ويعفيانني من الأعباء الكثيرة، أشكرهما على جهودهما وأتمنى لهما مستقبلا باهرا في مجال البحث العلمي.

نحن في أسرة المجلة شاكرون لكم جميعا حسن تعاونكم، ونتمنى أن يلقى هذا العدد قبولا حسنا لديكم، آملين مشاركتكم إيانا بآرائكم ومشوراتكم عن المجلة كي نسهر عليها أكثر وأكثر حتى تلبي توقعاتكم في المجلة.

والله من وراء القصد، وهو يهدي السبيل.

أ.د. مجيب الرحمن

رئيس التحرير

.... ❖❖❖❖❖ ....

الرّصف النّصي "شعر أحمد مطر أنموذجاً"

م.م. ابتهال كاظم أحمد الطائي *

الملخص:

ولد علم النص من رحم عدّة نظريات، إذ دعا بعض علماء اللغة إلى تجاوز الجملة والانطلاق منها إلى النصِّ؛ على أنَّ الجملة قاصرة ببنيتها الصغرى عن أن تكون أنموذجا تحليليا، أما النصُّ فيُعدُّ بنية كبرى قابلة للتحليل، بمختلف مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والبلاغية، ابتغاء الكشف عن مقاصد النصِّ وأغراضه.

ويسعى هذا البحث للوقوف على موضوع (الرصف النصّي)، مقابلا دلالياً ونصيّا لمصطلح (السبك). ومع عناية الدرس اللغوي والنصّي الحديث بمصطلح (الرصف النصّي) فلم تُخصّص له دراسة قائمة برأسها فيما أعلم. وهذا ما حملني على دراسته، بمستواه النحوي؛ أي السبك النحوي أو ما يُعرف بـ(الاتساق النحوي)، متخذةً من بعض أشعار أحمد مطر أنموذجاً تطبيقياً للدراسة، بما يتناسب مع المساحة الزمنية المخصّصة للبحث.

المفاتيح: النص، الرّصف، شعر، أحمد مطر، الرّصف النّصي.

المقدّمة: يُعدُّ الرصف النصي من المفاهيم المهمة في علم لغة النص، وظهر بمصطلحات وثيقة الصلة بـ(السبك) بمستوياته النحوية، والمعجمية، والصوتية, وهو أحد المعايير النصية السبعة، فضلا عن تقابله الدلالي للمصطلحات الأخرى.

* أستاذة جامعية – كلية التربية للبنات / جامعة الكوفة. طالبة دكتوراه – كلية الآداب –جامعة الكوفة / العراق.

بذا اقتضت طبيعة البحث أن نُعرف (الرصف) لغةً واصطلاحاً، وما يتصلُ به من مصطلحات، وما صيّر إليه (الاتساق النصي). ومن ثمّ دراسة عناصر (الاتساق النحوي، وهي: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والربط "الوصل").

وقد تنوعت مصادر البحث ومراجعه بحسب طبيعة مصطلحاته ومفاهيمه وقضاياه وتطبيقاته، التي تتصلُ بموضوع البحث، ومن ثمَّ ختم البحث بأهمِّ النتائج التي انتهى إليها.

الرصف لغةً واصطلاحاً:

الرصف لغةً: الشدّ: ومنه رَصَفَ السهم، وضمَّ الشيء بعضه إلى بعضٍ ونظمه: ومنه رصف قدميه إذا ضمَّ إحداهما إلى الأخرى، ورصف مابين رجليه قربهما، ورُصِفَتْ أسنانه، ورَصِفَتْ أسنانه، ورَصِفَتْ تصافَّت في بنيتها وانتظمت واستوت، ورصف الحجر: بناه، فوَصَلَ بعضه ببعض، والرَّصف: الحجارة المتراصفة، واحدتها: رَصَفَة. وعمل رصيف وجواب رصيف: محكم رصين[١].

أمّا الرصف اصطلاحا فهو انتقاء الوحدات اللغوية، وضم بعضها إلى الآخر، تبعا لنظام وعرف لغويٍّ معين، ولإفادة مضمون بعينه، شاملاً الوحدات المقطعية وفوق المقطعية، وممتدا على مستويات اللغة من الأصوات إلى النصوص[٢]

وسمّاه دي بوجراند بالترابط الرصفي، وقد عرّفه بأنّه: **((كلُّ إجراء غايته رصف عناصر اللغة في ترتيب نسقي مناسب، بحيث يمكن للكلام أو الكتابة أو السماع أو القراءة تتم في توالٍ زمني.. وإدراك السياقات اللفظية**

---

[١] أنظر: ابن منظور. محمد بن مكرم منظور الافريقي المصري . لسان العرب، ٩/ ١١٩.
[٢] الهيتي. أ.م.د. خليل محمد سعيد. زينب عادل كعيد خلف العاني. الرصف وعلم لغة النص، ١٠٠.

المركبة من العناصر الصغرى الصوتية أو الصرفية التي تتطابق مع ما اشتملت عليه الأنظمة من الوحدات الصوتية أو الصرفية على الترتيب))[٣]، وهو أقرب إلى ظاهر النص، ويرتبط بالدلالة النحوية التي تعنى بكيفية انتفاع المتلقي بالأنماط والتتابعات الشكلية في استعمال المعرفة والمعنى ونقلهما وتذكرهما[٤]، والربط هو إنشاء علاقة نحوية سياقية بين معنيين، باستعمال واسطة تتمثل في المورفيمات الوظيفية، مثل حروف العطف وحروف الجر والظروف وغيرها[٥].

أمّا النص لغةً فهو كلُّ ما أُظهر فقد نُصَّ، ونصَّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، وأصل النصِّ: أقصى الشيء وغايته[٦].

والنص اصطلاحا: العلم الذي يبحث في سمات النصوص وأنواعها، وصور الترابط والانسجام داخلها، ويهدف إلى تحليلها في أدق صورة تمكننا من فهمها وتصنيفها، ووضع نحو خاص لها مما يسهم في إنجاح عملية التواصل التي يسعى إليها منتج النص ويشترك فيها متلقيه[٧]، ويمكن أن نقول أن التعريفات التي تعرضت للنص، تكاد تجمع على أن النص وحدة لغوية تجمع بين عناصرها علاقات وروابط، الأمر الذي يجعل من النص مترابطاً منسجماً وهذا ما يسمى بالنصية[٨].

مصطلحات الرصف النصي :

---

(٣) روبرت دي بوجراند، ترجمة: د. تمام حسان، النص والخطاب والاجراء, ١٢٦.
(٤) م. ن: ١٠٣
(٥) د. يوسف سليمان عليان، النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص (مثل من كتاب سيبويه),١٩٥.
(٦) لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، معجم مقاييس اللغة ٥/ ٣٥٦.
(٧) أ.د. عبد العظيم فتحي خليل، مباحث حول نحو النص اللغة العربية, ٣.
(٨) د. حيدر جبار عيدان, الجملة العربية في الخطبة الفدكية للسيدة فاطمة الزهراء(عليها السلام) مقاربة في لسانيات النص, ٤٧.

وردت مصطلحات الرصف عند تمام حسان تحت عدّة مسميات ❖، هي:

١. (السبك) هو الترابط الرصفي القائم على النحو في البنية السطحية، بمعنى التشكيل النحوي للجمل، وما يتعلق بالإحالة والحذف والربط وغيره[٩].

٢. (اتساق النظم)، وهو ما أطلقه عليه عبد القاهر الجرجاني من قبل[١٠]، وقد سمّى بعض الباحثين المحدثين(النظم) بـ(الرصف)، امثال عبد الواحد المنصوري في كتابه (قراءات في النظم القرآني) بأن ((مفهوم النظم ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالتأليف والترتيب والرصف والسبك))[١١].

٣. (التضام) هو تطلب إحدى الكلمتين للأخرى في الاستعمال على صورة تجعل إحداهما تستدعي الأخرى، ولا يعني به اتصال اللواصق ضم جزء كلمة إلى بقية هذه الكلمة، بمعنى الكلية لا الجزئية[١٢].

٤. (التوارد)، وهو فرع من التضام، ويدلُّ على الرصف بطرائق ممكنة في رصف جملة ما، فتختلف طريقة عن الأخرى، تقديما وتأخيرا وفصلا ووصلا وهلمَّ جرا.

٥. (التلازم)، وهو أن يستلزم أحد الطرفين التحليلين النحويين طرفاً آخر، فيسمى التضام تلازما، ويتم التلازم بين حرف الجر ومجروره، والمبهم وتمييزه، وواو الحال وجملة الحال، وحرف العطف والمعطوف،

---

(٩) علي محمود طاهر أبو عبيد نحو النص في أسريات أبي فراس الحمداني، إشراف سعيد محمد شواهنة، ٤٧. وينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ١٠٣. و د.حيدر جبار عيدان، الجملة العربية في الخطبة الفدكية للسيدة فاطمة الزهراء(عليها السّلام) مقاربة في لسانيات النص، ٤٩.

❖ منه ماهو مترجم ومنه ما هو مؤلف للدكتور تمّام حسان.

(١٠) أ. نعيمة سعدية، جامعة بسكرة، الاتساق النصي في التراث العربي، ٢٢.

(١١) د. عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري، قراءات في النظم القرآني، ١٥.

(١٢) أنظر: أ.د. تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، ٩٤. الهيتي، أ.م.د خليل محمد سعيد، والرصف وعلم لغة النص، ٩٨. وينظر: د. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ٢٩٢.

والنواصب والجوازم والفعل المضارع، والجواب الذي لا يصلح شرطا والحرف الرابط وهلم جرا. أما (التنائي) وهو عندما يستلزم أحد العنصرين الآخر قد يدل عليه بمبنى وجودي على سبيل الذكر أو يدل عليه بمبنى عدمي على سبيل التقدير بسبب الاستتار أو الحذف(١٣).

وينقسم (السبك)على ثلاثة أقسام: السبك الصوتي، والسبك المعجمي، والسبك النحوي أو الاتساق النحوي الذي نحن بشأن البحث فيه.

الاتساق النصي:

وهو ما اصطلح عليه عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بـ(اتساق النظم)؛ لسبكه الجيد واتساقه من خلال العلاقات الإبداعية في النص. أما دي بوجراند فقد رأى فيه أنّه مجموعة من العناصر والعلاقات لتنظيم النص، إذ تجعله يستقر في الذهن، كما تسهم في استرجاعه بطريقة منظمة عند الحاجة(١٤)؛ لأنَّ صحة السبك والتركيب والخلو من عوج النظم والتأليف وسوء الرصف شرط لكمال النظم، ووضوح الاتساق الذي عدَّ النص نصّا، بوصفه معيارا رئيسا من معايير النصية؛ لذلك نجدهم يشيدون بالشعر الجيد المسبوك(١٥).

وأطلق محمد خطابي مصطلح الاتساق . أيضا . على مصطلح (السبك) عند دراسته كتاب (هاليداي ورقية حسن)(١٦)، وتابعه في ذلك عدد من الباحثين، في حين ترجمه آخرون، ومنهم الدكتور سعد مصلوح والدكتور تمّام حسان، إلى العربية بمعنى (السبك). واختار له بعضهم مصطلح (الترابط) أو (الترابط

(١٣) ينظر: أ.د. تمام حسان. اللغة العربية مبناها ومعناها،٢١٦،٢١٧، و الهيتي. أ.م.د. خليل محمد سعيد. الرصف وعلم لغة النص. ٩٩.
(١٤) ينظر: أ. نعيمة سعدية. الاتساق النصي في التراث العربي، ٢٢.
(١٥) أنظر: المصدر نفسه: ٢٠
(١٦) ينظر: د. محمد خطابي. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ١١.٦.

الشكلي). أما الدكتور أحمد عفيفي فقد ترجم الاتساق إلى السبك أو الربط أو التضام[١٧].

وصُيّر الاتساق والانسجام رديفين في الوقت الذي فرق فيه كثيرون بينهما، وجعلوا كلّا منهما معيارا قائما بذاته من معايير تحقّق النصية. فإذا كان الاتساق معيارا يُعنى بظاهر النص فإنَّ الانسجام معيارٌ يرصدُ وسائل الاستمرار الدلالي فيه، أو العمل على ايجاد (الترابط المفهومي)، وهو يفرض على القارئ تجاوز المعطيات الظاهرة على سطح النص إلى البحث عن الجانب الدلالي والتداولي العائمين في عمق النص. وبهذا يتصل الاتساق بالبنية السطحية للنص ويدرس العلاقات والروابط التي تكوّن بنية النص من الداخل، فضلا عن أنّه علاقة دلالية تنتج عن علاقات صوتية معجمية ونحوية بين عنصر أو عناصر في النص، وعنصر آخر من شأنه أن يزيل الابهام عنها، بما يحقّق (الترابط الرصفي)[١٨].

وبهذا فإنَّ ((الاتساق النصي يتآزر مع مجموعة من الأنظمة النصية الأخرى للوصول إلى ما يطلق عليه (كلية النص)؛ أي أنَّ النص كلٌّ لا يتجزّأ، فالرابط إذن وسيلة مهمة من وسائل الحكم بالنصية، يتمثل في السبك والحبك اللذين يمثلان العصب الأساسي لنحو النص مع مجموعة المعايير النصية الأخرى. لهذا ركز عليه علم اللغة النصي بأشكاله وملامحه موزعاً ومتنوعاً في أطر كثيرة، استمدت تلك الأطر قوتها لا من علم اللغة النصية ولا من نحو

---

[١٧] ينظر: النص والخطاب والاجراء: روبرت دي بوجراند: ١٠٣، و ينظر: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، د. أحمد عفيفي، ٩٠ .

[١٨] ينظر: الشيخ مصطفى العدوي، محمد غرناوي. دور الروابط في اتساق وانسجام الحديث القدسي، دراسة تطبيقية في صحيح الاحاديث القدسية، ٦٨. و ظ: لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب: ١٥.

النص فقط، بل من علوم كثيرة، ومن هنا تنوعت تلك الوسائل وضربت بجذورها في علوم مثل: البلاغة والنحو والتاريخ والمنطق والثقافة العامة...))[١٩].

من هنا فإنَّ الاتساق يعني تحقيق الترابط الكامل بين بداية النص وآخره، من دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة، إذ لا يعرف التجزئة ولا يحدّه شيء[٢٠]. وتأتي ملامح دراسة النص من دراسة الروابط مع التأكيد على المزج بين المستويات اللغوية المختلفة، وهو ما يدعو الى الاتساق في تلك النظرة الكلية إلى النصِّ من دون فصل بين أجزائه[٢١]. وهذا ما يؤكده الدكتور علي أبو المكارم بقوله: **((إنَّ الاتساق اللغوي لا يمكن أن يعزل مستوى من مستويات النشاط اللغوي عن غيره من مستويات هذا النشاط، ويستحيل أن يكون الأداء اللغوي صحيحا مع فقدان الصحة في أي مستوى من مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية))**[٢٢]. وبهذا فإنَّ الترابط لا يتمُّ إلا بوجود سياق مناسب، ومنه قول جون لوينز: **((إنَّ النصَّ بكليته لا بدَّ من أن ينطوي على مجموعة مميزة من الخصائص التي تؤدي الى التماسك والانسجام))**[٢٣].

ولأنَّ الاتساق هو إلصاق الشيء بشيء آخر، على النحو الذي يشكلان وحدة، مثل: اتساق العائلة الموحدة وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلّا واحدا... وبهذا فإنَّ الاتساق . كما تقدمت الإشارة – هو أحد المعايير النصية السبعة التي نصَّ عليها دي بوجراند، ومن خلالها يمكن تحليل النصوص

(١٩) أ.د. أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ٥.
(٢٠) د. أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ٩٦.
(٢١) ينظر: د. أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ٩٥.
(٢٢) د. علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي (الظواهر التركيبية)، ٣٢٥.
(٢٣) د. أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ٩٨.

بنيتها الكلية؛ لتصبح القوة على الالتصاق والانتظام والتناغم في النص[٢٤]، وهذه المعايير هي[٢٥]:

١. السبك: وهو يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع، يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي[٢٦].

٢. الالتحام: وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة؛ لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه ووسائله على العناصر المنطقية، كالسببية والعموم والخصوص.

٣. القصد: ويتضمن موقف منشيء النص من أنَّ صورة اللغة قُصد بها أن تكون نصّاً يتمتع بالسبك والالتحام، وأنَّ هذا النصَّ وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة؛ للوصول إلى غاية بعينها.

٤. القبول: ويتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة، من حيث هي نص ذو سبك والتحام.

٥. رعاية الموقف: وتتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد، يمكن استرجاعه. ويأتي النصُّ في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره.

٦. التناص: ويتضمن العلاقات بين نصٍّ ما ونصوص أخرى مرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أم بغير وساطة.

٧. الاعلامية وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية، أو الوقائع في عالم نصي في مقابل البدائل المكنة.

---

[٢٤] ينظر: أ. نعيمة سعدية. الاتساق النصي في التراث العربي، ٧،٦.
[٢٥] روبرت دي بوجراند. النص والخطاب والاجراء. ١٠٣،١٠٥.
[٢٦] المصدر نفسه: ١٠٣

وتبعاً للمعايير آنفة الذكر فقد استعمل كلٌّ من هاليداي ورقية حسن لفظة (نص) في اللسانيات؛ للدلالة على أي مقطع لغوي، مكتوباً كان أم منطوقاً، مهما كان طوله على أن يشكل كلّاً موحداً، فهو وحدة دلالية لا من حيث الشكل بل من حيث المعنى. وما دام النصُّ في نظريهما لا يُعدُّ مجموعة من جمل غير مترابطة. إذن، بإمكان أيِّ شخص أن يميز بإحساسه لدى سماعه أو قراءته لمقطع من اللغة، وإن كان هذا المقطع يمثل نصّاً أو مجرد جمل غير مترابطة، مع وجود عوامل موضوعية، فلابدَّ من وجود سمة في النصوص لا توجد في غيرها[(٢٧)].

- **الاتساق النحوي وعناصره:**

ويعدُّ **الاتساق النحوي** المظهر الأول من مظاهر السبك في النص، ويتحقق من خلال الوسائل اللغوية التي تربط عناصر النص. وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى أن يقصر علم النحو على دراسة الوسائل اللغوية المتحققة نصيا والعلاقات بينهما. وأوضح محمد خطابي فكرة التماسك النصّي، من خلال الإشارة إلى أدوات السبك التي تكلم عليها كلٌّ من رقية حسن وهاليداي[(٢٨)]، ويمثل الاتساق النحوي أدوات لغوية ظاهرة، وهي الأجزاء السطحية التي تكوّن الوحدة الكبرى للنص، تقع على مستوى أفقي يتكون من وحدات نصية صغرى، تربط بينها علاقات نحوية من شأنها أن تخلق النص، وتسهم في وحدته

(٢٧) ينظر: شريفة بلجوت، طبيعة النص وعلاقته بسياق المقام من منظور هاليداي ورقية حسن، ١١٩– ١٢١.
(٢٨) عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ٤٦.

الشاملة، وتجعله يتصف بالنصية[٢٩]. وبهذا فإنَّ عناصر الاتساق النحوي المضمنة الرصف النصي تتمثل بما يأتي[٣٠]:

١. الإحالة
٢. الاستبدال
٣. الحذف
٤. الربط (الوصل)

أولا: الإحالة:

فصّل الباحثون في تعريف الإحالة وعدوها ((**علاقة بين عنصر لغوي وآخر لغوي أو خارجي بحيث يتوقف تفسير الأول على الثاني؛ ولذا فإن فهم العناصر الإحالية التي يتضمنها نص ما يقتضي أن يبحث المخاطب في مكان آخر داخل النص أو خارجه**))[٣١]، وهي ظاهرة من الظواهر النحوية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة إلى العناية بالجوانب الدلالية والتواصلية في النصوص، وأداةٌ ذات أثر فاعل في ربط أجزاء النص واتساقه[٣٢]، والعلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات. ومن علماء النص مَن ذكر أنَّها علاقة بين العبارات من جهة والأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات من جهة أخرى. وهذه العلاقة علاقة دلالية تخضع لقيد دلالي هو وجوب التطابق بين المحيل والآخر المحال إليه، وتحدث بوساطة قسم من الألفاظ تسمى (ألفاظ الإحالة) "Anaphors"، وهي الألفاظ التي لا تمتلك دلالة

[٢٩] ينظر: د. سعيد حسن البحيري، علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات، ١١٩
[٣٠] ينظر: د. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ١٦- ٢٤
[٣١] د. محمد يونس علي، قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، ٥٨.
[٣٢] ينظر: الفقي، د. صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ١٧.

مستقلة، ولا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بدَّ من العودة إلى ما تشير إليه في أجزاء أخرى من الخطاب؛ من أجل تأويلها[٣٣]، ومن ذلك المنطلق تنقسم الإحالة على نوعين[٣٤]:

١. الإحالة الداخلية أو ما تعرف (بالإحالة النصية)، وتتفرع إلى: إحالة "قبلية"، وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر متقدم عليه، وهي الأكثر شيوعا، وإحالة "بعدية" وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه، وتستعمل لإيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه.
٢. الإحالة الخارجية أو ما تعرف بـ(الإحالة المقامية)، وفيها يحيل عنصر في النص إلى شيء خارج النص، ولا تدخل هذه الاحالة في إطار السبك، وإنّما يُنظر إليها في إطار سياق الموقف الخاص بالنص.

عناصر الإحالة[٣٥]:

١. الإحالة بالضمائر: تقوم هذه الضمائر بوظيفة اتساقية، تتمثل بالربط بين الجمل ورصف بعضها إلى بعض، فقد أسهب العلماء بالحديث عن الضمائر وأهميتها في تحقيق تماسك النص الشكلي والدلالي؛ فهي الأصل في الربط والإحالات بها، وهي الأكثر شيوعاً، ومنها (وجودية)، مثل (أنا، أنت، نحن، هو، هم...)، وهي ضمائر المتكلمين والمخاطبين والغياب. والنوع الآخر(الملكية)، مثل (كتابي، كتابك..)، وتندرج في

[٣٣] ينظر: د. محمد خطابي, لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ١٧، و ينظر: د. حسام أحمد فرج, نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ت: د. سليمان العطار، ود. محمود فهمي حجازي، ٨٣.

[٣٤] د. حسام أحمد فرج, نظرية علم النص, ٨٤

[٣٥] أ. عبد الحميد بوترعة, الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآنية، ٤. و ينظر: د. محمد خطابي, لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ٩١،١٨، و ينظر: روبرت دي بوجراند, النص والخطاب والإجراء، ٣٣،٣٢، و ينظر: د. محمد محمد يونس علي, قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب, ٨١-٨٦

ضمنها ضمائر الغيبة، إفرادا وتثنية وجمعا، وكشف هذه الضمائر عن دلالة النص الكلية.

٢. الإحالة بالإشارة: لأسماء الاشارة وظيفة توضح مدى قرب المشار إليه أو بعده من موقع المتكلم، مكانا وزمانا؛ أي بمعنى أما أن تكون (ظرفية زمان (غدا) والمكان (هنا، هناك..)، أو بحسب الحياد أو الانتفاء (هذا، هؤلاء..)، أو بحسب البعد (ذاك، تلك..)، والقرب (هذه، هذا..). وبهذا تقوم أسماء الاشارة بالربط القبلي والبعدي.

٣. الإحالة بالمقارنة: وهي موازنة بين شيئين يشتركان في سمة واحدة أو أكثر، ويمكن التمييز بين نوعين من المقارنة: مقارنة عامة ومقارنة خاصة.

٤. الإحالة بالاسم الموصول: سُميّ الاسم الموصول بـ(الموصول)؛ لأنَّه يوصل بكلام بعده هو من تمام معناه، فهو اسم ناقص الدلالة لا يتضح معناه إلا إذا وصل بصلته.

نماذج تطبيقية من المجموعة الشعرية للشاعر أحمد مطر[٣٦] ❖

الأنموذج الأول: الإحالة بالضمائر:

" طبيعة صامتة "[٣٧]

في مَقلْبِ القمامَة

رأيتُ جثّةً لها ملامحُ الأعراب

[٣٦] ❖أحمد مطر شاعر عراقي، ولد عام ١٩٥٤م في قرية التنّومة، إحدى نواحي شط العرب في البصرة. وبدأ يكتب الشعر في سن الرابعة عشرة، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية، لكن سرعان ما تكشف له خفايا الصراع بين السلطة والشعب؛ فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الاحتفالات العامة وإلقاء قصائده حينذاك، وكان يلقبونه بملك الشعراء، إذ يقولون: إن كان أحمد شوقي أمير الشعراء فأحمد مطر هو ملكهم. أنظر: أحمد مطر، أبو علي الكردي. المجموعة الشعرية، ٥.

[٣٧] أحمد مطر، أبو علي الكردي. المجموعة الشعرية، ١٢

تجمّعَت من حَوْلها " النسورُ " و " الذباب "
وفوقَها علامَة
تقولُ: هذي جيفةٌ
كانت تُسمّى سابقا ... كرامَه!

تمثّل الترابط النصي بالإحالة بالضمائر؛ فالشاهد (رأيت جثة) محال إليه، وملامح الإعراب تجمعت من حولها، فضمير (الهاء) في لفظتي (حولها) و(فوقها) إحالة قبلية إلى سابق، وهو نوع المُحال إليه، وقد أحيلت على لفظة (جثة)، محال إليه، ومفسر (جثة)، و(كانت)، فتاء التأنيث الساكنة هي إحالة بالضمير أيضا؛ أي وكانت بها (كرامة).

الأنموذج الثاني: الإحالة بالمقارنة:

" الجريمة والعقاب "[(٣٨)]

مرّةً، قالَ أبي:
إنَّ الذُباب
لا يُعاب
إنّهُ أفضلُ مِنّا
فهو لا يقبَلُ منّا
وهو لا ينكِص جُبْنا
وهوَ إن لمْ يلقَ ما يأكُلُ
يَستوفِ الحساب

لفظة (أفضل)، وهو اسم التفضيل يقارن بين ضمير (الهاء) في إنّه الذي يعود على الذباب، ويحيل إليه الضمير (نا) الذي يعود على البشر ويربط بينهما

(٣٨) المصدر نفسه : ٣٣٠

ويفضل الأول على الثاني، ولو أنّنا حذفنا أحدهما لاختلَّ النص وبقي المتلقي بحاجة إلى سماع الآخر. وبهذا نجد الرصف يدعو إلى ترابط النص وتماسكه، فلو قلنا: (إنَّه أفضل) لسأل السائل: أفضل من أيِّ شيء؟؛ لذا عدّت المقارنة من أدوات الإحالة التي يحققها الاتساق النحوي.

الأنموذج الثالث: الإحالة بالإشارة

- **" ناقص الأوصاف "**[٣٩]

في ظاهِرِ الأوصاف
نُقادُ مِثلَـهـا؟، نَعَمْ
نُذعِنُ مِثلَها؟ نَعمْ
نُذبَحُ مِثلَها؟، نَعمْ
تِلكَ طبيعَةُ الغَنَمْ
لكنْ ... يَظَلُّ بيننَا وبينَهَا اختِلافْ

(تلك) اسم الإشارة، وهو الاسم الذي يحيل على كلِّ الصفات التي قبله، ويختزلها من (نُقاد إلى نُذبح)، وهو اختزال نصٍّ كامل في اسم واحد يغني عن إعادته ويزيد من تلاحم النص ورصفه المنسجم.

الأنموذج الرابع: الإحالة بالموصول

" شيطان الأثير "[٤٠]

لُعِنَ الشعبُ الذي
يَنفي وجودَ اللهِ

---

[٣٩] أحمد مطر، أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية، ٢٣٥
[٤٠] أحمد مطر، أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية، ١٢١

إن لَمْ تُثبتِ الله بَيانات الإذاعة!

(الذي) اسم موصول مبهم يفسره ما قبله، وهو (الشعب)، والشعب محال إليه، و(الذي) محيل عن ذلك، فإنَّ الاسم الموصول يربط بين المحال إليه (الشعب)، وصلة الموصول (بنفي وجود الله)، وبذلك يتم الاتساق وتحقيق صفة النصية.

- العنصر الثاني والثالث: بين الاستبدال والحذف

الاستبدال وسيلة من وسائل السبك تُوظّف في المستوى المعجمي – النحوي، أو عبارات في إطار النص؛ أي ((**تعويض عنصر في النص بعنصر آخر**))[٤١]. وأشار محمد خطابي إلى أنَّ ثمّة فرقا بين الإحالة والاستبدال هو أنَّ العلاقة بين عنصري الإحالة . المحيل والمحال إليه . هي علاقة تطابق، والعلاقة بين عنصري الاستبدال . المستبدِل والمستبدَل . علاقة تقابل، تقتضي إعادة التحديد والاستبعاد، مثال ذلك:

فأسي غير حادة جدا

يجب أن احصل على واحدة أكثر حدة

ويتجلى التقابل فيهما بين الوصفين (غير حادة، أكثر حدّة) فالوصفان مختلفان، ومن هذا الاختلاف ينتج التقابل، ممّا أدى إلى إعادة التحديد؛ أي تحديد الفأس الحادة الذي ترتب عليه الاستبعاد، أي استبعاد وصف وإحلال وصف آخر محله، مع ملاحظة أنَّ الشيء المستبدل . الفأس الحادة . في الجملة الثانية، يرتبط بعلاقة التقابل مع المستبدل منه . الفأس غير الحادة . في الجملة الأولى. وفي ضوء ما تقدّم، تبيّن أنَّ العلاقة الاستبدالية لا تقوم على التطابق،

[٤١] د. محمد خطابي. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب. ١٩

وإنّما على التقابل والاختلاف[٤٢]. وكما في الآية القرآنية ((**فِئَةٌ تُقاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ وأُخرى كافِرَةٌ**))[٤٣] فقد استبدلت لفظة (أخرى) بلفظة (فئة)؛ فالاستبدال علاقة من علاقات الاتساق النصي، وهو اتساق لا يختلف عن الحذف إلى حدٍّ ما، إذ يترك الاستبدال أثرا، بينما علاقة الحذف لا تخلّف أثرا؛ لذا يوصف الحذف بأنّه (استبدال صفري). ولهذا فإنَّ المستبدل يبقى مؤشرا يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحلُّ محلَّ المحذوف أيُّ شيء، ومن ثمَّ يجد القارئ في الجملة الثانية فراغا بنيويا يهتدي إلى ملئه، اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق، وهذا ما يميّز الحذف من الاستبدال[٤٤]. ويستلزم الاستبدال مقابلة للفظ بوجود لفظ آخر، بينما الحذف لا يحلُّ محلّه شيء؛ لذا يوصف بالاستبدال الصفري.

أما الحذف فقد عرّفه الجرجاني بأنّه ((**باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنَّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الافادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن**))[٤٥]. ومن المؤكد أنَّ الجرجاني يقصد الحذف غير الناقص عن أداء المعنى، وهو يمكن بيانة موطنه في النص بقرينة ما، وإلّا فهو يؤثر سلبا. ويعدُّ النص حينها كلاما مبهما؛ لأنَّ انعدام قرينة الحذف تؤدي إلى اللبس. وقد وضع ابن هشام شروطاً للحذف تبعها المحدثون وفصلوا القول فيها وزادوا عليها، ومنها: ضرورة وجود دليل يدلُّ على المحذوف، وأن لا يؤدي الحذف إلى اللبس...[٤٦]. وعرّفه المحدثون بأنَّه ((**استبعاد العبارات السطحية التي يمكن**

---

(٤٢) أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:٤٧،٤٨
(٤٣) آل عمران: ١٣
(٤٤) ينظر: أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:٤٧،٤٨، و ينظر: د. محمد خطابي. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ٢١
(٤٥) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز، علق عليه: محمود محمد شاكر، ٢٠٠٤م.
(٤٦) طاهر سليمان حمودة الحذف في الدرس اللغوي، ١٠٩.

لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدّل بواسطة العبارات الناقصة))[٤٧].

- أنواع الحذف:

أ- حذف المفرد:

يشمل حذف الاسم المفرد، والفعل الذي لا يلحقه حذف الفاعل[٤٨]، ومثاله في شعر أحمد مطر:

" قيصرية "
حاملا حريّةً في يدكَ اليمنى
وفي اليسرى ... وصية
فإذا عشتَ ... تموت
حسبَ قانـونِ السكوت

المحذوف (حاملا) و(يدك)، و(حاملا في يدك اليسرى وصية)، والإشارة إلى فهم المحذوف واضح، وهو (حاملا) و(اليد) في البيت الأول، وقد أسهم هذا الحذف في تحقيق الاتساق، وأفضى إلى تحقيق استمرارية النص وإحاطته بإطار المعنى الكلي الواحد، فضلا عن ذلك فإنَّ وظيفة الحذف في تحقيق الإيجاز أو الاقتصاد وعدم تكرار اللفظ تظهر واضحة. وهذا ممّا يجعل النص خاليا من الثقل والترهل.

ب- حذف الجملة:

[٤٧] روبرت دي بوجراند, الخطاب والاجراء، ٣٠١.
[٤٨] ينظر: لسانيات النص والنظرية والتطبيق: ١٢٠.

يجري الحذف في الجملة مثلما يجري في المفرد، ومنه حذف جواب الشرط أو القسم، الذي يؤتى به لأغراض بلاغية، منها الاختصار، ومنها تفخيم المحذوف وتعظيمه، فجاء به ليذهب مقدرة كل مذهب؛ لأنَّ السامع مع أقصى تخيّله يذهب خاطره إلى ما ضرب من العظمة والمهابة، ولو صرح بالجواب لوقف الذهن عند المصرح به، فلا يكون له ذلك الوقع، ومن ثمَّ لا يُحسن تقدير الجواب مخصوصا إلا بعد العلم بالسياق[٤٩]، ومثال ذلك:

" حيثيات الاستقالة "[٥٠]

لا ترتكِب قصيدة عنيفة

لا ترتكب قصيدة عنيفة

طَبْطب على أعجازها طبطبة خفيفة

إن شِئت أن

تنشرَ أشعارَكَ في الصحيفه!

حتى إذا ما باعنا الخليفة؟!

(ما باعنا) ... كافية

لا تذكُر الخليفة

حتى إذا أطلق من ورائنا كلابه؟

البيتان الأخيران فيهما سؤال، الشاعر يسأل (إذا ما باعنا الخليفة؟)، والمحذوف تقديره: حتى إذا ما باعنا الخليفة؟، تنشر أشعاري في الصحيفة، وهو المحذوف. وفي الجملتين الاستفهاميتين التقدير واحد، بحيث إذا فعل وأطلق كلابه علينا ستنشر أشعاري، فالمقطوعة قائمة على الحوار حول (ظلم الخليفة) وهو البؤرة، ونرى أنَّ مرجعية الحذف

---

[٤٩] ينظر: د. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ٤/ ١٢٣، ١٢٤

[٥٠] أحمد مطر، أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية، ١١٨.

في هذا المثال (قبلية) يبينها السياق، وقد جاء الحذف ليغني عن إعادة ذكر جملة تقديرها (تنشر اشعاري)، وبتقدير المحذوف بأدلة مقالية، يحدث التكرار، ومن ثمَّ يتحقق الربط بين الجمل ويكتمل الرصف في بناء النصِّ وملء الفجوات.

□

ت- حذف أكثر من جملة:

يمكن أن يحدث الحذف في الجملة أكثر من مرة، وكما تقدّم، فإنَّ في الكلام قابلية على حذف المفرد أو الجملة، حين يكون بإمكان المتلقي أن يدرك المعنى بدلالة القرائن اللغوية والحالية والعقلية على المحذوف، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال **"حيثيات الاستقبال"، إذ يقول الشاعر:**

طاعتُنا أمرَ وليٍّ أمرنا

ليست زِنى

بل سمِّها... انبطاحةٌ شريفة!

نعم، صدقت ...

القصيدة قائمة على الحوار، وفي قوله: (نعم صدقت) محذوف، والتقدير: (نعم صدقت، طاعتنا أمرنا ليست زنى بل هي انبطاحة شريفة والكذب قذر)، حذف عناصر الجمل الاستفهامية عند الإجابة عنها بأكثر الأنماط التي يتحقق فيها الحذف بأنواعه؛ وذلك تبعا للمفترض مقدما في الجمل الاستفهامية.

إنَّ مرجعية هذه الجمل داخلية يدلُّ عليها مجموع الجمل الاستفهامية في النصِّ السابق للجواب، وقد استغنى عن تكرارها في جملة الخبر؛ لأنّها أصبحت معلومات ثانوية بالنسبة للمعنى أو التفسير الأعلى، فضلا عن ذلك

فإنَّها لا يمكن نسيانها بشكل مفاجئ، فالمتلقي يدرك أنَّ هنالك حذفا في الجواب؛ لتوافر العناصر اللغوية التي ترشده إلى تقديره، فإذا ذكرت الإجابة كاملة ظهرت المرجعية وظهر التكرار أيضا، وكذلك ظهر التماسك على مستوى أكثر من جملة، وظهرت أهمية الدليل المذكور، فعبر هذا الدليل يتمكن القارئ من ملء الفراغ الممثل للحذف.

العنصر الرابع والأخير: الربط (الوصل)

يطلق عليه الترابط الموضعي الشرطي للنص، وهو يشير إلى العلاقات التي هي مجموعة من الجمل المتتابعة أفقيا والمترابطة الأجزاء والموحدة الموضوع والغرض تشكل نصّا، وهذا النوع يعتمد على ترابط السببية المعروفة بين الأحداث التي يدلُّ عليها النص، فإذا تخللت هذه الجمل روابط تجمعها، وتبيّن علاقة كلٍّ منها بالأخرى؛ لتسهم بعد ذلك في بناء النص، فتكون بمنزلة المادة التي تتماسك وترصف بها لبنات البناء(٥١).

والربط مصطلح له ما يناسبه في الدرس اللغوي العربي القديم، وهو العطف في الدرس النحوي أو الوصل في الدرس البلاغي، إلّا أنَّ باحثي لسانيات النص أدخلوه تحت مسمى الربط(٥٢). ويرى سيبويه أنَّ وظيفة العطف هي إشراك الجمل بعضها ببعض، ووصل المعطوف بالمعطوف عليه(٥٣)، وإذا كان الكلام قد وضع للفائدة فإنَّ **((الفائدة لا تجنى من الكلمة الواحدة، وإنما تجنى**

---

(٥١) ينظر: د. أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي،١٢٨، وينظر: ابراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، ١٩٧.

(٥٢) ينظر: الفقي، د. صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ٢٥٧- ٢٦٩.

(٥٣) ينظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(١٨٠هـ)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ١/ ٤٣٧، ٤٣٨

من الجمل ومدارج الكلام؛ فلذلك كانت حال الوصل عندهم أشرف وأقوم وأعدل من حال الوقف))[٥٤]، وأنواع الربط تتمثل بالآتي:

أولا. الربط الإضافي:

ويكون بالربط بين الكلمات أو الجمل، فتضيف الكلمة أو الجملة اللاحقة التي سبقتها عنصرا إخباريا جديدا، وتعبّرُ عنه الأدوات: (الواو، أو، أم). وتندرج في ضمن هذا النوع من الربط علاقات أخرى، كالتمثيل الدلالي المتحقق بالربط بين الجمل بوساطة تعبيرات معينة، نحو: (مثل، ونحو، كذلك، أيضا، فضلا عن ذلك...)، ولحرفي (الواو) و(الفاء) حضور . أيضا . في أشعار أحمد مطر، كقوله:

" إبتهال "[٥٥]
كُلُّ مَن نهواهُ مات
كُلُّ مَن نهواهُ مات
رَبِّ ساعِدنا بإحدى المعجزات
وأمِت احساسَنا يوما
لكي نَقدِرَ أن نَهوى الولاة!

ربِّ ساعدنا بإحدى ... وأمت إحساسنا يوما لكي نقدر أن...، حرف العطف (الواو) ربط بين أجزاء النص، وإذا ما حذفناه لتهلهل النص وتشتّت معناه؛ فقد أضافت كلُّ جملة إلى سابقتها معنى إخبارياً جديداً، وأنبأت بأنَّ جمل النص يؤدي بعضها إلى بعض، ويتوقف فهم إحداهما على الأخرى، فابتهال الشاعر إلى ربِّه بأن يُميت الإحساس معجزة من المعجزات؛ لذا توجب ربط الجزء الأول

[٥٤] ابن جني، بو الفتح عثمان، الخصائص، ، تحقيق: محمد علي النجار، ٢/ ٣٣١.
[٥٥] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ١١٧.

(المساعدة بمعجزة) بالجزء الثاني (نوع هذه المعجزة). وفي الجملة الأولى يبتهل بطلب (المعجزة) وفي الثانية يحدّد نوع (المعجزة) موت الإحساس، فالاتساق النحوي من خلال الربط كان عاملاً مهما لرصف النص وسبكه.

ثانيا: الربط الزمني

يجسّد هذا النوع من الوصل علاقة بين جملتين أو جمل متتابعة زمنياً، وأكثر أدوات العطف تعبيرا عن هذه العلاقة: (الفاء، ثم)، فضلا عن تعبيرات أخرى لا تندرج في ضمن أدوات العطف، مثل: (وبعد ذلك، على نحوٍ تال، قبل هذا، سابقا، مبكرا، حالا، في الوقت ذاته)[٥٦]، فـ(الفاء) مثلا تفيد الترتيب والتعقيب بين المتعاطفين، ومعنى ذلك أنَّ المعطوف بها يكون لاحقا لما قبلها، ووقوعه بعده يكون بمدة قريبة. وهذان المعنيان يدلّان على أنَّ الفاء أداة من أدوات هذا النوع من الربط[٥٧].

ثالثا: الربط الاستدراكي أو العكس

أدوات هذا النوع تربط بين شيئين لهما المكانة نفسها، ولكنّهما يبدوان غير متسقين معا في عالم النص، كأن يكونا سببا ونتيجة غير متوقعة، فالجمع بينهما من دون فصلهما بإحدى أدواته يكون غير محتمل، وأدواته العاطفة هي: (لكن، بل)، ومن انماطه الأخرى: (بيد أنَّ، غير أنّ، وإمّا، خلاف ذلك، على العكس: في المقابل)[٥٨].

رابعا: الربط بأدوات الشرط والقسم

---

[٥٦] ينظر : ، د. حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثر, ت: د. سليمان العطار، ود. محمود فهمي حجازي، ٩٤-٩٦

[٥٧] ينظر: د. فاضل صالح السامرائي, معاني النحو، ٢٣٢،٢٣١/٣

[٥٨] ينظر: د. أحمد عفيفي, نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ١٢٩، و أنظر: د. محمد خطابي, لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ٢٣.

تستعمل أدوات الشرط للربط بين جملتين متعاقبتين، تسمى الأولى جملة الشرط، وتسمى الثانية جواب الشرط، ولا يكتمل معنى الأولى إلا بذكر الأخرى أو تقديرها، والجواب يتحقّق بتحقّق الشرط وينعدم بانعدامه؛ لأنَّ وجوده معلق بوجود الشرط، فالعلاقة بينهما قائمة على معنى الاستلزام، كقولنا: إن يقم زيدٌ يقعد عمرو، فأصل الكلام: يقوم زيد يقعد عمرو، وفيه (يقوم زيد) ليس متصلا بـ(يقعد عمرو)، ولا منه في شيء، فلما دخلت (إن) ربطت الجملتين ببعضهما، وتتضح هذه العلاقة بأدوات نحوية منها: (إن، إذ ما، أينما، أنّى، مهما، إذا، لو، لولا...)[٥٩]. ويصدق مثل هذا القول على أدوات القسم، فهي تعقد علاقة تلازمية بين جملتي القسم؛ وتترك في المقسم به حاجة إلى المقسم عليه، ((**فالقسم إنشاء يرمي إلى تحصيل الخطاب، وهو لا يستقيم بنفسه، لا تركيبا ولا معنويا، فهو يفتقر إلى كلام بعده يكمله**))[٦٠]، وهو جوابه كالشرط وجزاؤه، فهما وإن كانا جملتين فإنّهما لمّا أكدت إحداهما بالأخرى صارتا بمنزلة الجملة الواحدة المركبة، ومثال ذلك الأنموذج الآتي من شعر أحمد مطر:

" مشاجب "[٦١]

أرَجُ النائمِ ... جيفةٌ
وبحُبِّنا:
رَوثُ البهائمِ ... بُرتُقال!
فاذا الزُّكامُ أحبَّنا
قُمنا لنرتَجِلَ العُطاسَ
ونَنثُرَ العدوى

---

[٥٩] د. مهدي المخزومي. في النحو العربي نقد وتوجيه، ٣٠٧.
[٦٠] الأزهر الزناد. دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ١٤٢.
[٦١] أحمد مطر. المجموعة الشعرية، ١٥١.

وننتخِبَ السُّعال
ملكَ الجمال!
وإذا سَها جَحشٌ
فأصبحَ كادرا في حزبِنا
قُدنا به الدنيا
وسمّينا الرفيق: (أبا زِمال)!
وإذا ادّعى الفيلُ الرشاقةَ
وادعى وَصلاً بنا
هاجت حميّتُنا
فأطلقنا الرصاصَ على الغزال!

أداة الشرط (إذا) تربط بين جملة الشرط وجوابه وتكرارها في القصيدة زاد من اتساقها، (فإذا الزكام أحبنا)، جوابها جملة (قمنا لنرتجل) والجمل التي عُطفت عليها، (وإذا ادعى الفيل الرشاقة)، جوابها: (هاجت حميتنا فأطلقنا الرصاص على الغزال)، تستعمل أدوات الشرط للربط بين جملتين متعاقبتين، تسمى الأولى جملة الشرط، وتسمى الثانية جواب الشرط، ولا يكتمل معنى الأولى إلا بذكر الأخرى أو تقديرها، والجواب يتحقّق بتحقّق الشرط، وينعدم بانعدامه؛ لأنَّ وجوده رهنٌ بوجود الشرط، وبذكر الجواب أو تقديره تتم فائدة الكلام. ويحصل الربط وتقوى الصلة بين الجملتين أوالجمل الداخلة في حيّز الأداة، وقد تتكرّر هذه الأدوات في نصٍّ ما، فتشكل عناقيد للربط كما في هذه الأشعار، فتوحّد النص وتحكم اتساقه الرصفي، فإذا كان افتتاح كلِّ جزء من القصيدة بـ(إذا) افتتاحا مشوقا؛ لأنَّه ظرف يستدعي متعلقا، ولأنّه شرط يسمح بذكر جواب يترقبه السامع ليتمكن من نفسه عند سماعه، فإنَّ هذا التشوق يزداد بالإطناب الناتج عن تكرار (إذا) في بداية كلِّ جزء.

والغرض ممّا تقدم معرفة حدود الجملة الأصلية في مستوى النصِّ؛ لكي نرصد طريقة الربط بينها وبين مثيلاتها من الجمل الأصلية.

الخاتمة

أما النتائج التي انتهى إليها البحث فيمكن إجمالها على النحو الآتي:

١. النصُّ وحدة لغوية كبرى وممثلا شرعيا، وبمحاولة تطبيق الروابط والأدوات الأخرى لمعالجة النصوص كاملة، تجاوز حدود الجملة في التحليل اللغوي؛ وصولاً للبنية الكلية للنصِّ مراعين حسن الرصف وحسن التأليف وجودته.

٢. يُعدُّ الرصف النصي من المفاهيم المهمة في علم لغة النص، وظهر بمصطلحات وثيقة الصلة بـ(السبك) بمستوياته النحوية، والمعجمية، والصوتية، وهو أحد المعايير النصية السبعة، فضلا عن المصطلحات الأخرى، مثل: التضام، والترادف، والتلازم...، وغيرها.

٣. تقارب نظرية (النظم) من الرصف النصي أو ما يعرف بـ(الاتساق النحوي)؛ لأنَّ صحّة السبك والتركيب، والخلو من عوج النظم والتأليف وسوء الرصف، شرط لاكتمال النظم، ووضوح الاتساق الذي عدَّ النصَّ نصّا، بوصفه معياراً رئيساً من معايير النصية؛ لذلك نجدهم يشيدون بالشعر الجيّد المسبوك.

٤. كانت أدوات الاتساق النحوي أو ما يعرف بـ(السبك النحوي) ووسائله أهم وأكثر سيطرة من أدوات الاتساق الأخرى؛ ولكثرتها وضحت عند (الإحالة، والحذف، والاستبدال، والربط)، وتطبيقها من خلال نماذج

من المجموعة الشعرية للشاعر أحمد مطر الذي انماز شعره بالتكثيف الرمزي.

٥. وصفت الإحالة بأنّها من أهم العلاقات التي تربط العناصر اللغوية بعضها ببعض، وتعمل على تماسكها في تعليق الكلم بعضه ببعض، فضلا عن الربط والحذف والاستبدال، وقد كان دورها مهماً وواضحاً في خلق السمة النصية (الرصف والتماسك)، بالتمثيل والشرح والبرهان؛ لإزالة اللبس والإبهام عن كثير من السياقات.

٦. يُعدُّ الاستبدال علاقة من علاقات الاتساق النصّي، وهو اتساق لا يختلف عن الحذف إلى حدٍ ما. ويترك الاستبدال أثرا بالتقابل، بينما علاقة الحذف لا تخلّف أثرا؛ لذا يوصف الحذف بأنّه (استبدال صفري).

٧. وجد الرصف في النظرية السياقية والاتساق النحوي، فضلاً عن الاتساق المعجمي والصوتي، إلّا أنَّ الاتساق النحوي كان أكثر قربا ووضوحا للرصف؛ لأنّها تمسُّ التركيب النحوي وعلاقة الكلم بعضه ببعض.

مكتبة البحث:

❖ أ. عبد الحميد بوترعة, الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآنية، جامعة الوادي، الجزائر، د.ت.

❖ أ. نعيمة سعدية,الاتساق النصّي في التراث العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، ع٥، ٢٠٠٩م.

❖ أ.د. تمام حسان, اللغة العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦م.

❖ أ.د. عبد العظيم فتحي خليل, مباحث حول نحو النص اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، د.ط، د.ت.
❖ إبراهيم محمود خليل, في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للطباعة، عمان، ط٢، ٢٠٠٩م.
❖ ابن جنّي, أبو الفتح عثمان, الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار المكتبة المصرية، مصر، د.ط، ١٩٥٧م.
❖ ابن زكريا, لأبي الحسين أحمد بن فارس (٣٩٥هـ) , معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ايران، د.ط، د.ت.
❖ ابن منظور, محمد بن مكرم منظور الافريقي المصري, لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط، د.ت.
❖ أبو بكر عبد القاهر الجرجاني, دلائل الاعجاز, علق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الحانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م.
❖ أبو علي الكردي, المجموعة الشعرية أحمد مطر, دار الحرية- بيروت, ط١, ٢٠١١م.
❖ الأزهر الزناد, دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
❖ د. أحمد عفيفي, نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
❖ د. أحمد محمد قدوري, مبادئ اللسانيات, دار الفكر, دمشق, ط٣, ٢٠٠٨م.
❖ د. حسام أحمد فرج, نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ت: د. سليمان العطار، ود. محمود فهمي حجازي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
❖ د. حيدر جبار عيدان,الجملة العربية في الخطبة الفدكية للسيدة فاطمة الزهراء(عليها السلام) مقاربة في لسانيات النص, مطبعة الثقلين, بغداد, ط١, ٢٠١٨م.
❖ د. سعيد حسن البحيري, علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

- د. عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري، قراءات في النظم القرآني، دار الفيحاء، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
- د. علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي، الظواهر التركيبية، المكتبة الحديثة للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
- د. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة، عمان، ط٢، ٢٠٠٠م.
- د. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- د. محمد محمد يونس علي، قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- د. مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ٢٠٠٥م.
- د. يوسف سليمان عليان، النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص (مثل من كتاب سيبويه)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٧، ع١، ٢٠١١م.
- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(١٨٠هـ)، الكتاب ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
- شريفة بلجوت، طبيعة النص وعلاقته بسياق المقام من منظور هاليداي ورقية حسن، جامعة بيرزي، الجزائر، د.ط، د.ت.
- الشيخ مصطفى العدوي، محمد غرناوي، دور الروابط في اتساق وانسجام الحديث القدسي، دراسة تطبيقية في صحيح الأحاديث القدسية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٠-٢٠١١م.
- طاهر سليمان حموده، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، مصر، د.ط، ١٩٩٨م.

❖ عبد الخالق فرحان شاهين, أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، بإشراف: أ. د. عقيل الخاقاني، كلية الآداب ـ جامعة الكوفة، ٢٠١٢م.
❖ علي محمود طاهر أبو عبيد, نحو النص في أسريات أبي فراس الحمداني، إشراف: سعيد محمد شواهنة، كلية الدراسات العليا، فلسطين،٢٠١١م.
❖ الفقي, د. صبحي ابراهيم, علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
❖ الهيتي, أ.م.د. خليل محمد سعيد, زينب عادل كعيد خلف العاني, الرصف وعلم لغة النص، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع٧، ٢٠١٢م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

نظرية الجشطالت
(دراسة في المفاهيم والمبادئ الأساسية)

إسماعيل مهدي زوين الحسيني [*]

ملخص البحث:

لقد عنيت نظرية الجشطالت أكثر ما عنيت بالإدراك، خاصة في مجال التعلم، كما أن رائدها الألماني "ماكس فرتهيمر" (١٨٨٠-١٩٤٣م) كان أبرز علماء نفس النظرية الذين ساهموا في إرساء قواعد النظرية؛ بما قدمه من تفسيرات وما حققه من أسس وثوابت ونتائج من خلال البحث والتجريب، في مجالات النظرية التطبيقية. كانت اهتمامات فرتهيمر الواضحة تتجه نحو التطبيق للنظرية في مجال التعلم المدرسي، خاصة لدى الأطفال، فكأن فكره وما اعتنقه بمخلص تجاربه مثل نقداً حاداً لطرق المعلمين المتبعة في تلقين الأطفال لا تعليمهم، تلك الطرق التي تقوم على الاستظهار لا الاستبصار المدرك للأشياء، مما حول التعلم إلى ظاهرة جامدة لا تساهم في تنمية المهارات العقلية والذهنية لدى الأفراد، لذلك شدد على اتباع طريقة الاستبصار القائمة على الفهم كطريقة جديدة في التعلم، من خلال كتابه المعنون "التفكير الإنتاجي" حيث فرق بين الاستبصار وبين النوع الثاني الذي يعتمد على قواعد تقليدية قديمة وغير مناسبة للحل، والفرق بينهما يتوقف على مستوى المهارة لدى الفرد.

المقدمة:

يطمح هذا البحث إلى تسليط الضوء على نظرية الجشطالت إحدى نظريات التعلم من خلال تتبع المفاهيم الأولى للنظرية وروادها من ثم مناقشة

---

[*] وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / جامعة الكوفة-كلية التربية للبنات

آرائهم، ولا يقف عند الجانب النظري فحسب وإنما يلقي شيئا من الإيضاح على الجانب التطبيقي من النظرية، معتمدا على المصادر الأساسية للنظرية وعلى ما تيسر له من مصادر ومراجع أخرى، بهدف الوصول إلى نتائج ذات مؤدى معرفي. تناول البحث في التمهيد تعريف المصطلح، في جزئه الأول، وفي الجزء الثاني تناول رواد النظرية. ثم انقسم البحث إلى مبحثين، في المبحث الأول تناول البحث مبادئ التعلم بحسب نظرية الجشطالت، أما في المبحث الثاني فقد تناول افتراضات النظرية الجشطالتية، ليخلص البحث إلى الخاتمة. ومن الله التوفيق والسداد.

التمهيد:

أولاً- مصطلح الجشطالت: نظرية فكرية ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين كردة فعل على الأوضاع الفكرية السائدة آنذاك والمتمثلة بالنظريات الميكانيكية والترابطية، فقد عارضت النظرية الجشطالتية في الأساس النظرة التي تتبنى بأنّ النفس ليست أكثرَ من المجموع الكلي المكون لها والمتمثل بمجموع الأحاسيس والمشاعر والدوافع والانفعالات وغيرها، لكنّ الجشطالتين ذهبوا إلى غير ذلك في فهم النفس، وإنما قارنوا ذلك في العقل، فالعقل البشري بطبيعة الحال أكثر بكثير مما يحتويه، ولا يمكن أنْ يحد بمكوناته، وعلى هذا فإن النفس البشرية تجري مجرى العقل في الإدراك. كما تعد النظرية الجشطالتية أكثر المدارس الكلية تحديداً، وأكثرها اعتماداً على البيانات التجريبية، وقد صبّتْ اهتمامها الأول على سيكولوجية التفكير– وهو عملية تظهر في الغالب خصائص لا يمكن تفسيرها تفسيراً مناسباً بمجرد النظر في الأجزاء فحسب- وعلى مشاكل المعرفة بصورة عامة، فسرعان ما امتدت النظرية لتشمل مجالات حل المشكلات والإدراك والجماليات والشخصية وعلم النفس الاجتماعي، والجدير بالذكر هنا أن النظرية الجشطالتية ليست من



نظريات التعلم في أول وهلة، ولكنها تقدم الكثير لموضوع التعلم، كما أنها تقدم عدداً غير قليل من المقترحات الأساسية، التي تحمل بين طياتها جرعات من الحماس، للمضي قدماً في عملية التعلم، التي تنطلق من نتائج التعلم الرئيسة بشكل مباشر، لذا نجدها تختلف في فهمها للتعلم اختلافاً جذرياً عن وجهات النظر السابقة، بل إنها تتناقض تناقضاً حاداً مع وجهات النظر المعاصرة لها، والخاصة بالتعلم والتي ارتبطت بالمثير الشرطي وغير الشرطي، ونوع المثير وغيرها، فالجشطالت ترى أن الأساس في التعلم هو الفهم من خلال الاستبصار والإدراك[١]

ثانياً-رواد النظرية: لعلماء النفس الثلاثة الألمان (فرتهيمر و كوفكا و كوهلر) السبق في وصف العمليات النفسية بمصطلح الجشطلت[٢] ومعنى كلمة (الجشطالت) هو (صيغة) أو (شكل) (configuration) أو (الهيئة) أو (التنظيم) وكل هذه المعاني تشير إلى اهتمام أصحاب هذه المدرسة بخصائص النظام الجامع لعناصر أيّ ظاهرة، وهو ما يعطي أولوية الكل على الأجزاء، فالكل بالمعنى العام يتكون من أجزاء؛ وبهذا فإن كل جزءٍ يأخذ صفاته من الكل الذي يتشكل فيه[٣]. فعندما نسأل عن الغصن فإن تصورنا يذهب مباشرة إلى الشجرة، وهي بهذا نظرة عامة شاملة، لا تتطلب بالضرورة خبرات متراكمة في الشيء المُتطلَب معرفتُه، فتصور الكل إلى الجزء هو أيسر بطبيعة الحال من تصور الجزء إلى الكل، فإن معرفة الأجزاء يتطلب معرفة تفصيلية بالشيء وممن يتكون، وهذا لا يعني أنهم أهملوا معرفة الأجزاء ولكنهم أرجعوها إلى

---

(١) ينظر: نظريات التعلم، مصطفى ناصف، ص١٩٩، وما بعدها.

(٢) ينظر: سيكولوجية اللعب ، سوزانا ميلر ، ترجمة: حسن عيسى، صادر ضمن سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ١٩٧٨، ص٤٩.

(٣) ينظر: نظريات التعلم ، محمد جاسم ، دار الثقافة (عمان) الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص١٥١، وما بعدها.

النتائج المتحصلة من معرفة الكل من خلال الاستبصار والتحليل ومن ثَم الإدراك.

نشأت نظرية الجشطالت في ألمانيا حوالي ١٩١٢م ممثلةً في مذهب الفكر السيكولوجي الذي كان يعرف باسم (علم النفس الجشطالت) على يد رائده ماكس فرتهيمر الذي كانت له دراسات غير قليلة في الإدراك وأوضح قانون الامتلاء الذي يشتمل على التشابه والتقارب والإغلاق واهتم بدراسة التعلم عند الإنسان وتطبيقاته في مجال التربية، كما اعترض على فكرة تحليل السلوك إلى وحداته ومكوناته الأساسية حيث تبنى أن هذا التحليل يجعل السلوك يفقد معناه(٤).

المبحث الأول: مبادئ التعلم بحسب الجشطالت: على ضوء التحقيق والبناء التجريبي لنظرية الجشطالت في مجال الإدراك، توصل علماء الجشطالت إلى عدد من المبادئ التي تحكم عملية التعلم:

١-**استعادة التوازن المعرفي أساسي للتعلم:** بوصف التعلم ظاهرةً قائمة على أساس المنهج التنظيمي لتحقيق الإدراك؛ لذا فإن الجشطالتيين قدموا صياغة المشكلة كأولوية في عملية التعلم؛ ذلك لأن المتعلم يكون في حالة ارتباك معرفي إزاء المعرفة، فيسعى أول ما يسعى لحل المشكلة حتى إذا تيسر له ذلك تحقق التوازن المعرفي لدى المتعلم(٥). وقد يتأتى ذلك من صياغة الأسئلة المتلاحقة في الذهن ثم بتتابع هذه الأسئلة تتولد خبرات لدى المتعلم تساعده في فهم المشكلة ومن ثم السعي لحلِّها.

---

(٤) التعلم بالاستبصار ، فاطمة رمزي المدني، ص١٠.

(٥) ينظر: نظرية المعرفية في التعلم ، يوسف قطامي، ص ١١٣.

٢-الكل يحدد الجزء: يدرك الفرد الأشياء بشكلها الكلي؛ لذا يجب على المعلم والمتعلم ايجاد صيغة لعلاقة الكلِّ بمكوناته[٦]. وربما المراد بالإدراك هنا إدراك انطباعي لا يتجاوز إلى غير ذلك؛ لذا فإنهم يقدمونه على عملية الإدراك الأخرى التي تكون نتيجة إيجاد المتعلم العلاقة بين الشكل الكلي للمعرفة ومكوناتها، فإذا كان هذا فإنه يحتاج إلى عمليات عقلية وذهنية كبيرة ونظرة عميقة في ذات الأشياء ومكنوناتها.

٣-البناء على المألوف، يساعد المتعلم على الاستمرار بالتعلم: وهو ما يعني تراكم الخبرات الجديدة والمخزونة، وهي من أولويات الجشطالتيين في عملية التعلم، فمهمة المتعلم هو إيجاد نوع من التكامل والتناسق بين هذه الخبرات[٧].وهو موجود بالفطرة لدى الإنسان وهو أن يستحضر ما تيسر من مخزونه المعرفي في لحظة التعلم، لكن أصحاب الجشطالت جعلوه مبدأ أساسياً في عملية التعلم.

٤-عرض المادة العلمية في شكل جشطالت جيدة التكوين ييسر تعلمها: التعلم عند الجشطالت ظاهرة ذهنية إدراكية، إذن فعرض المادة على صورة جشطالت مناسب للإدراك، ومفهوم الجشطالت الجيد يشتمل على المعنى والبنية، والتركيب والدلالة والتنظيم[٨].

٥-يتحدد معنى المادة التعليمية في ضوء خصائص البناء المعرفي للمتعلم: التعلم ظاهرة تنظيمية إدراكية معرفية، أساسها اكتساب المتعلم القدرة على حل المشكلات وعند حل المشكلات يتخذ المتعلم كافة الأساسيات للتوصل لاستبصار

---

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ص١١٣

(٧) ينظر: المصدر نفسه: ص١١٤.

(٨) المصدر السابق، ص١١٤.

المعرفي، لذا يتوقع مراعاة هذه الخاصية عند صياغة مهام التعلم في حل المشكلات[٩].

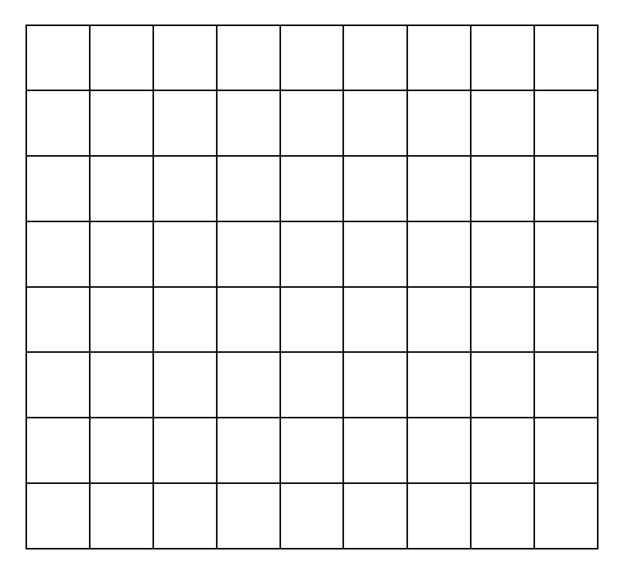
عملية التعلم برؤيا الجشطالت: لقد اهتم فرتهيمر بالتجارب في مجال الاستبصار بالتعلم المدرسي؛ فأجرى تجاربه على الأطفال، فوجد بأن المعلمين يستعملون الطرق التقليدية فقط في الحفظ والاستظهار؛ ولذلك وجّه نشاطه وأبحاثه للتعلم الفعال الذي يعتمد بدرجة كبيرة على فهم المتعلم وإدراكه لمعنى موضوع التعلم، أي استبصار الموقف التعليمي بما فيه عناصر وعلاقات. وقد وجد فرتهيمر أن الهندسة بصفة خاصة من المجالات المفيدة لهذه الأبحاث والتي تدرب الطالب على عمليه الاستبصار في حل المشكلات. ساعد فرتهيمر الأطفال على فهم الطريقة المعتادة لتعيين مساحة المستطيل، وكيف تنتج من الطبيعة الأساسية للشكل وذلك بتقسيم الطول والعرض عن طريق أعمدة رأسية، وأفقية إلى عدد من المربعات المتساوية. وبذلك تصبح مساحة الشكل مساوية للمجموع الكلي لعدد الأعمدة الرأسية المشتمل كل منها على عدد من المربعات الصغيرة يمثل العرض، وبعد أن تعرف الأطفال على طريقة تعيين مساحة المستطيل طلب منهم فرتهيمر تعيين مساحة متوازي الأضلاع. وانتظر ليرى ما سيفعله الأطفال. ومن بين المجموعات قالت طفلة: " أنا لا أعرف تماماً ما الذي يمكن عمله؟ إن الأمر سيء هنا" [وأشارت إلى الجزء الأيمن من الشكل] ثم فجأة قالت: " هل أجد مقصاً ؟ إن الشيء السيء هنا هو الذي نحتاجه هناك". فسر فرتهيمر وصول الطفلة إلى الحل في هذه التجربة بأنها عرفت أن الأعمدة المتكونة من مربعات صغيرة لا يمكن عملها بسبب الخطوط المائلة في

---

(٩) المصدر نفسه، ص١١٤.

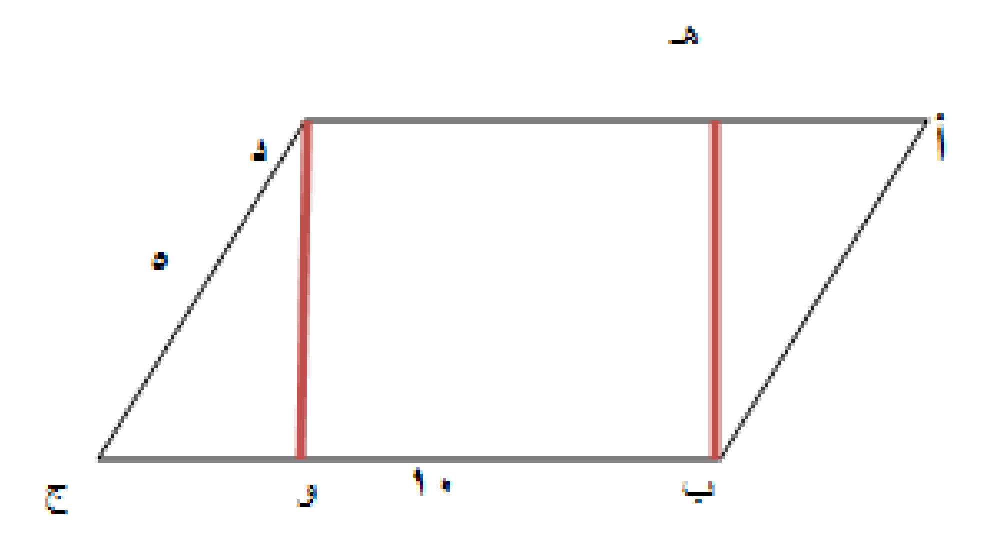
الشكل وأدركت أن الشكل لابد أن يتحول بطريقة ما إلى مستطيل لكي يمكن إيجاد مساحته ثم وصلت إلى الحل فجأة بعد أن استبصرت الموقف[١٠].

شكل التجربة: (١)



شكل التجربة: (٢) متوازي الأضلاع

(١٠) المدخل إلى علم النفس، فائدة صبري الجوهري، جامعة الطائف (السعودية) ص ٤٤، وما بعدها.



وينتقد فرتهيمر تدريس الرياضيات في المدراس لأن المدرس عندما يدرس الطلاب القوانين والرموز يطلب منهم حفظها والخطوات التي يمكن استخدامها في حل المسائل الخاصة بها دون التعرف على التكوين الداخلي للموقف الذي ستستخدم فيه هذه القوانين، بينما يرجع الفضل في انتشار أفكار هذه المدرسة إلى كل من كوهلر و كوفكا، حيث قام الأول بإجراء تجارب عديدة على القرود وانتهى بتوضيح مبدأ التعلم بالاستبصار وتنظيم الخبرات السابقة بدلا من التعلم بالمحاولة والخطأ. بينما ألف الثاني كتاب نمو العقل وفي عام 1937 نشر كتابه على أسس علم الجشطالت قدم فيه نقدا لنظرية ثورندايك في التعلم بالمحاولة والخطأ [١١]

ويرى ثورندايك أن التعلم عند الحيوان وعند الإنسان هو التعلم بالمحاولة والخطأ؛ فحين يواجه المتعلم موقفاً مشكلاً ويريد أن يصل إلى هدف معين فإنه نتيجة لمحاولاته المتكررة يبقى استجابات معينة ويتخلص من أخرى وبفعل

---

[١١] فاطمة رمزي المدني، المصدر السابق: ص١.

التعزيز تصبح الاستجابات الصحيحة أكثر تكراراً وأكثر احتمالاً للظهور في المحاولات التالية من الاستجابات الفاشلة التي لا تؤدي إلى حل المشكلة والحصول على التعزيز. وقد وضع ثورندايك عدداً من القوانين التي تفسر التعلم بالمحاولة والخطأ، عدل بعض هذه القوانين أكثر من مرة وذلك سعياً للإجابة عن سؤال: لماذا يتناقص عدد الحركات الخاطئة بينما تبقى الحركات الناجحة أثناء معالجة الموقف وحل المشكلة[١٢].

المبحث الثاني: افتراضات النظرية الجشطالتية:

١-**يعنى التعلم بالوسائل والنتائج:** يرتبط التعلم بالنتائج المترتبة على الأعمال التي نقوم بها، فالنتائج المتحصلة من سلوك معين هي في الغالب ذات معنى وترتبط ارتبطا وثيقا بهذا السلوك[١٣].

٢ -**التعلم القائم على الاستبصار يجنب الوقوع في الأخطاء:** بحسب وجهة النظر الجشطالتية فإن التعلم القائم على تشكيل الارتباطات قد يوقع الأفراد في كثير من الأخطاء، ولكن التعلم الحقيقي القائم على الفهم والاستبصار يجنب الوقوع في الكثير من الأخطاء، وهذا من شأنه أن يوجه السلوك[١٤]. ومعنى ذلك أن التعلم القائم على الارتباطات دائماً ما يُتَحصلُ من خلال على نتائج نهائية ثابتة بالتالي هي لا تخرج عن دائرة الصح والخطأ، أما النتائج المتحصلة من خلال الاستبصار – وهي على رأي الجشطالتيين-لا تدخل في دائر الصح والخطأ وإنما ما بين الأخذ والرد؛ فهي إن لم تؤخذ كنتيجة نهائية تبقَ في موضع احترام.

---

(١٢) ينظر: نظرية التعلم بالمحاولة والخطأ، بحث من إعداد ميعاد الحسيني وأخريات ، جامعة أم القرى (الرياض) ص٩.

(١٣) ينظر: المصدر السابق:ص١١٤.

(١٤) المصدر نفسه: ص١١٤.

٣-**التعلم بالاستبصار هو مكافأة بحد ذاته للتعلم:** ترى نظرية الجشطالت أن نتائج التعلم من خلال الاستبصار هب بحد ذاتها معززات لهذا التعلم، فالرضا والابتهاج الذي يتوافق مع التعلم الحقيقي الناتج من إدراك العلاقات والمعنى الكامن في الموقف يشكل خبرة سارّة للفرد، وهي بمثابة مكافأة لتعلم تلك المواقف[١٥] .

وهي في هذا الافتراض تهدم أهم أركان تلك النظريات التي تعتمد التعزيز مبدأ أساسياً، حيث يعد التعزيز عنصراً أساسياً في استمرارية عملية التعلم في كثير من النظريات، من خلال الثناء على المتعلم بتقديم هدايا وتعزيزات تجعله في رغبة دائمة للتعلم؛ من أجل الحصول على المكافأة، لكن الجشطالتيين، نظروا إلى التعزيز نظرة أعمق من سواهم حيث عدوا التعزيزات تكمن في رفد الفهم وتطوير الذات، مما يشكل حافزاً نحو التكامل الذاتي لدى الفرد، وهو بهذا لا ينقطع ولا يقف عند حد، بخلاف التعزيزات في النظريات الأخرى فهي مهما بلغت فإن لها حداً معيناً لا بد منه، وبالتالي يتوقف الفرد عن التعلم بانقطاعها، لأن الهدف من التعلم فيها هو الحصول على التعزيزات، وهذا ما يشكل خطراً جسيماً على الفهم، أما الهدف من التعلم في الجشطالت فهو من أجل التعلم ذاته.

٤- **الفهم والاستبصار يسمحان بانتقال أثر التعلم:** ترى نظرية الجشطالت أن الفهم والاستبصار يؤديان الى اكتساب مبدأ أو قاعدة ترتبط بموقف معين، وإن مثل هذا المبدأ يمكن تطبيقه أو استخدامه في مواقف أخرى مشابهة للموقف الذي تم التعلم فيه، وبطبيعة الحال فان التعلم القائم على الحفظ والاستظهار غالبا ما يرتبط بالموقف الذي جرى التعلم فيه فهو سريع الزوال

---

(١٥) ينظر: نظريات التعلم ، زغلول: ص١٨٨، وما بعدها.



والنسيان وليس فيه أي قيمة انتقالية، في حين المواقف التي يتم تعلمها وفقا لعملية الاستبصار فهي أكثر بقاء وأكثر قابلية للانتقال إلى المواقف الأخرى المماثلة، وانطلاقا من ذلك، ترى نظرية الجشطالت أن التعلم بالاستبصار هو تعلم حقيقي غير قابل للانطفاء أو النسيان وهو بالتالي يشكل رصيدا ثابتا من مخزون الذاكرة [١٦].

أن يرتبط التعلم بموقف معين، وبعد ذلك يجب أن يصاحب الموقف عملية الاستبصار، لا الاستظهار، والفرق هنا هو أن الاستبصار يتم بشيء تدريجي في الذهن وهو طلب الفهم في الشيء من خلال التبصر له، أما الاستظهار فهو قائم على إظهار الشيء وليس شرطا أن يكون منوطاً بعمليات ذهنية منظمة.

فالتعلم بالاستبصار هو ذلك التعلم القائم على الفهم والإدراك التام للعلاقات القائمة بين عناصر الموقف، على خلاف النظرة السلوكية التي تصل إلى الحل من خلال جمع عناصر الموقف بعضها إلى بعض، كما أن الحل عند الجشطالتين يُكشف من خلال صياغة عناصر الموقف، فبتنظيمها تتضح العلاقات التي بينها، حينها يكون الوصول إلى الحل أمراً ممكناً، وهو كما أسلفنا يضع الجشطالتيون تنظيم الإدراك المعرفي عنصراً أساسياً في عملية الاستبصار.

التعلم بالاستبصار: يجري على تعليم الأطفال القراءة أنهم يجزؤون الكلمة إلى الأحرف المكونة منها، ثم يحصل أن يتهجى الطفل حرفاً حرفاً، وبصوته المفرد المجرد من الحركة، وهي الطريقة الأكثر شيوعاً في مدارسنا اليوم، كما أن نظريات غير قليلة في ظاهرة التعلم تبارك هذه الطريقة، وهي طريقة التقطيع في التعلم، لكن الجشطاليين لم يتبنوا ذلك وعدوها من الطرق السطحية في التعلم، وإنما يفضلون اتباع مبدأ الاستبصار القائم على الفهم والإدراك قبل النطق حتى عند تعليم الصغار.

---

(١٦) ينظر: المصدر السابق : ص١٨٩.

(تعليم القراءة والكتابة للأطفال الصغار، حيث يفضل اتباع الطريقة الكلية بدلا من الطريقة الجزئية، أي يحسن البدء بالجمل ثم الكلمات ثم الحروف بدلا من البدئ بتعليم الحروف، فمن الواضح أن الجمل والكلمات التي يبدأ بها الطفل تكون ذات معنى وذات أهمية في نظر الطفل، أما الحروف الجردة فيصعب على الطفل إدراك مدلولاتها) [١٧].

ولذلك عرفت النظرية الجشطالتية بالنظرية الكلية، حيث يتم الوصول إلى الأجزاء من خلال الكل، وذلك لتحقيق الإدراك.

(يمكن الافادة من النظرية الكلية بمراعاة الفكرة القائلة: بأن الكلّ يجب أن يسبق الأجزاء. وذلك بأن تطبق هذه الفكرة في خطوات عرض موضوع معين، إذ يحسن البدء بتوضيح النظرة العامة إلى الموضوع في جملته، وبعد ذلك ننتقل إلى عرض أجزائه واحداً بعد الآخر، إذ إن ذلك يساعد على فهم المدلول العام أو الوحدة الكلية للموضوع)[١٨].

الخاتمة:

١- ظهرت النظرية كردة فعل على شيوع نظريات تقليدية ظاهرية، لا تنطلق إلى الجوهر وتحلل الكل، لذلك جاءت النظرية كإعادة تركيب للمفاهيم تنطلق من التجزئة من أجل الكل وليس العكس.

٢- جاءت النظرية كنتيجة من نتائج التفكير في مطلع القرن العشرين لذلك اعتمدت على المنهج التجريبي، وهي بهذا تتلاءم تماماً مع روح العصر لذلك لاقت شيوعا وانتشارا واسعاً.

٣- بنيت النظرية على التأمل والتحقق من المعارف كأنما هي إعادة فهم وتعريف.

---

[١٧] التعلم أسسه وتطبيقاته، أبو علام : ص٤٥.
[١٨] المصدر السابق: ص٤٦.

٤- لم تأت النظرية بفهم خارج الفطرة البشرية بل استثمرت الطاقات الموجودة لدى الفرد والتي لم تستثمر أو لم توظف كما يجب.

٥- ولأنها نظرية لا تعتمد النتائج الموروثة فقد اعتمد الجشطالتيون على التجارب كثيرا في التحقق والتثبت.

٦- ولأن الجشطالتيين انطلقوا من المعنى والتأمل فإنهم يعدون التعزيز معنويا أكثر من كونه ماديا فالتعلم تعزيز بحد ذاته وعلى الفرد المتعلم أن يعي ذلك قبل التعلم، فحين يثبت عنده فإنه لن يتوقف في مسيرته، وهذا رفد مهم للعملية التعلمية.

قائمة المصادر والمراجع:

١- الشرقاوي، الدكتور أنور محمد: التعلم (نظريات وتطبيقات)، مكتبة الأنجلو المصرية: ٢٠١٢م.

٢- أبو علام، رجاء محمود : التعلم أسسه وتطبيقاته، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الاردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٣- المدني، فاطمة رمزي: التعلم بالاستبصار، بحث منشور على موقع جامعة بنها (http://www.bu.edu.eg/).

٤- سوزانا ميلر، ترجمة: حسن عيسى: سيكولوجية اللعب، الصادر ضمن سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني (الكويت) ١٩٧٨، ص٤٩.

٥- الجوهري، فائدة صبري: المدخل إلى علم النفس، بحث منشور عن موقع: جامعة الطائف (السعودية)

٦- ناصف، مصطفى: نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، عن سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة (الكويت) ١٩٧٨، ص١٩٩

٧- عبد الرحيم، الزغلول عماد: نظريات التعلّم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى ٢٠١٢م.

٨- جاسم، محمد: نظريات التعلم، دار الثقافة للنشر والتوزيع (عمان) الطبعة الأولى ٢٠٠٧

٩- الحسيني، ميعاد وأخريات: نظرية التعلم بالمحاولة والخطأ، بحث، جامعة أم القرى (الرياض)

١٠- قطامي يوسف: نظرية المعرفية في التعلم، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن الطبعة الأولى ٢٠١٣م.

....❖❖❖❖❖ ....

الإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر السوداني إدريس جماع

دراسة بلاغية تحليلية

صلاح التوم إبراهيم *
Salahkara77@yahoo.com

ملخص البحث:

" رَبِّ أَوْزِعنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ" {النمل:١٩} الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبي الرحمة – محمد بن عبد الله – صلى الله عليه وسلم. حاولت جاهداً أن أقف عند هذه الدراسة في تتبع الإنشاء الطلبي وأساليبه المختلفة في ديوان الشاعر إدريس محمد جماع، ليكون إسهاما مني في إثراء الأدب السوداني من باب علم المعاني للفائدة العامة. جاءت الدراسة في مقدمة وخمسة فصول، أوضحت في الفصل الأول أسئلة الدراسة وأهدافها وأهميتها ومنهجيتها والدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة. وتناول الفصل الثاني سيرة ذاتية عن الشاعر وشعره وديوانه. وفي الفصل الثالث لمحة عن علم المعاني ونشأته وتعريف الإنشاء. وتناول الفصل الرابع دراسة تطبيقية للإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر. وتضمن الفصل الخامس أهم نتائج الدراسة والتوصيات.

الكلمات المفتاحية : الطلبي، الإنشاء، إدريس جماع.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

* باحث في الدكتوراه – جامعة كسلا – كلية التربية /قسم اللغة العربية، السودان.

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف خلق الله أجمعين الذي امتلك من البلاغة ما يعجز عنه غيره -محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم - الذي أنزل الله عليه قرآنًا فصيحًا بليغًا معجزًا، أدهش العقول بدقة نظمه، وبعد.. إن البلاغة العربية تتألف من علوم ثلاثة هي: المعاني، والبيان، والبديع. وميدان البلاغة الذي تعمل فيه علومها هو نظم الكلام وتأليفه، فالبلاغة صلتها بالأدب والشعر وثيقة، وعلم المعاني مبحث من مباحث علوم البلاغة وهو الذي يعنينا في هذه الدراسة، وقد عرف السكاكي علم المعاني بقوله: " إنه تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره " ومن موضوعات علم المعاني، الإنشاء وهو قسيم الخبر، فإذا كان الخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب، فإن الإنشاء إذن هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه. والإنشاء هو الطريقة الرئيسة إلى فهم الأدب وتذوقه والتعبير عما في الحياة من وجوه متباينة، لذلك كان اختيار الباحث الإنشاء الطلبي في ديوان شاعرنا إدريس محمد جماع، الشاعر السوداني المعروف، والذي تميز بالنبوغ كما وصفه بذلك محمد حجاز مدثر[١] في كتابه (إدريس جماع :حياته وشعره)، يقول (إبراهيم، ٢٠١٩) : إدريس محمد جَمّاع شاعر سوداني مرموق له العديد من القصائد المشهورة التي تغنّى ببعضها عدد من المطربين السودانييّن، وأُدرج بعضها الآخر في مناهج التربية والتعليم المتعلقة بتدريس آداب اللغة العربية في السودان، ورغم شهرته في السودان كشاعر مرموق وله مكانة خاصة إلا أنه منسي عربيا ولم تهتم به الدوائر الأدبية العربية، وهو لا يقل شاعرية عن صلاح عبد الصبور ومظفر النواب ومحمد مهدي الجواهري، وقد أشاد بشعره الأديب الكبير عباس محمود العقاد.

[١] مدثر، محمد حجاز: إدريس جماع حياته وشعره، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٨٣.

قضى حياته مذهولا بالجمال مصورا للحسن في قصائده، وشعره يلفه الغموض، الأمر الذي جعل الرواة ينسجون أساطير حول قصائده الحزينة والظروف التي قيلت فيها وأنها السبب في فقدان الشاعر لعقله بلوثة من الذهول في آخر عمره قبل أن يسلم الروح إلى بارئها عام ١٩٨٠م.[٢] وجاء تركيز الباحث على الإنشاء الطلبي، لأن الإنشاء غير الطلبي ليس من مباحث علم المعاني، وذلك لقلة الأغراض البلاغية التي تتعلق به من ناحية، ولأن أكثر أنواعه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى. (عتيق، ٢٠٠٩: ٧٤)[٣]. وقد قسم الباحث الدراسة لمقدمة وخمسة فصول، تناول الباحث في الفصل الأول أهداف الدراسة وأهميتها ومنهجيتها، والدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة، وتناول الباحث في الفصل الثاني نبذة عن الشاعر جماع وحياته وشعره وديوانه، وفي الفصل الثالث لمحة مختصرة عن علم المعاني ومباحثه، وفي الفصل الرابع دراسة تطبيقية لأساليب الإنشاء الطلبي في ديوان شاعرنا إدريس محمد جماع، وفي الفصل الخامس خاتمة تتضمن أهم نتائج الدراسة التي توصل إليها الباحث، والتوصيات التي أوصى بها الباحث .

أسئلة الدراسة:

١/ ما أنواع الإنشاء الطلبي الذي تضمنه ديوان الشاعر إدريس محمد جماع؟

2/ ما أغراض الإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر إدريس محمد جماع ؟

٣/ ما أنماط الإنشاء الطلبي التي تضمنها ديوان إدريس محمد جماع ؟

أهداف الدراسة :

---

[٢] إبراهيم، حامد : إدريس جماع شاعر سوداني منسي عربيا، جريدة الراية، شركة الخليج للنشر والطباعة، قطر، فبراير٢٠١٠.

[٣] عتيق، عبد العزيز : علم المعاني، دار النهضة العربية، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.

١/ معرفة أنماط الإنشاء الطلبي التي تضمنها ديوان الشاعر إدريس محمد جماع.

٢/ معرفة الأغراض البلاغية للإنشاء الطلبي في ديوان الشاعر إدريس محمد جماع.

٣/ معرفة الخصائص الفنية في شعر إدريس جماع وما يتركه من أثر في نفس السامع أو القارئ.

٤/ تسليط الضوء على ديوان الشاعر إدريس محمد جماع " لحظات باقية ".

أهمية الدراسة :

١/ تنمية الذوق الفني للاستمتاع بالشعر السوداني عموما وشعر إدريس محمد جماع على وجه الخصوص.

٢/ الوقوف على الأساليب البلاغية في الشعر السوداني.

٣/ عدم وجود دراسات أو بحوث تناولت هذا الجانب في شعر إدريس جماع – حسب علم الباحث-.

٤/ فتح الباب للباحثين لمزيد من الدراسات والبحوث حول شعر إدريس محمد جماع.

منهج الدراسة :

اقتضت طبيعة الدراسة أن يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي الاستنباطي، وذلك تماشيا مع طبيعة الدراسة.

حدود الدراسة :

الحدود الموضوعية للدراسة هي : الإنشاء الطلبي في ديوان إدريس جماع " لحظات باقية "، الطبعة الرابعة، ١٩٨٩م.

الدراسات السابقة :

استطاع الباحث الحصول على بعض الدراسات السودانية والعربية ذات العلاقة بموضوع الدراسة الحالية وهي:

دراسة (عثمان، تاج الدين فضل الله، ٢٠١٧) : أساليب الإنشاء في شعر محمد سعيد العباسي، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة أمدرمان الإسلامية، السودان. هدفت الدراسة إلى التعرف على الأساليب الإنشائية في ديوان العباسي، واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وقد خرج البحث بعدد من النتائج منها: أن الإنشاء الطلبي وجد اهتماما بالغا من جانب علماء البلاغة والنحو على حج سواء، استطاع العباسي تطويع الشعر للغة عادة بسيطة مع المحافظة على الوزن، عالج العباسي مختلف الأغراض الشعرية المعروفة وزاد عليها أغراضا جديدة مثل الشعر الوطني والسياسي وشعر الحنين.

دراسة (قلوح، حدة، ٢٠١٥) : الجملة الإنشائية في شعر مفدي زكرياء دراسة نحوية دلالية، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر. تناول الباحث دراسة الجملة الإنشائية في شعر مفدي زكرياء، وتوصل لعدد من النتائج منها: تنوع أساليب الاستفهام من حيث الأداة (الهمزة، هل، كيف، ما) بأنماط و صور مختلفة. احتلت جملة الأمر المرتبة الأولى عددا في قائمة الجملة الطلبية في القصائد وذلك لأن الشاعر مفدي زكرياء أراد أن يلهب الحماس بقصائده الوطنية التي تحث على الثورة والجهاد و لهذا سمي بشاعر الثورة الجزائرية، ويعتمد تركيب الأمر في تأدية الوظيفة على صيغة، افعل

إلى جانب الفعل المضارع المقترن بلام الأمر، تميزت جملة الأمر بتنوع تراكيبها، فأسند الفعل إلى واو الجماعة، والمفرد المخاطب، تنوع جمل الأمر حسب المخاطب.

دراسة (لعور، سعاد، ٢٠١٢) : الجملة الإنشائية في ديوان ذوب القلب لمحمد الشبوكي، دراسة تركيبية دلالية، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، هدفت الدراسة لتقديم إلى تقديم دراسة تركيبية تحليلية للجملة الإنشائية في ديوان ذوب القلب لمحمد الشبوكي، وتوصلت الدراسي لعدد من النتائج منها : لم يتفق النحاة العرب من تحديد مفهوم الجملة، لقد أكثر الشاعر في ديوانه استخدام الجملة الإنشائية الطلبية ولم يستخدم الجمل الإنشائية غير الطلبية، لقد أحسن الشاعر انتقاء الكلمات والأساليب المناسبة للتعبير عن أفكاره.

دراسة (رمول، أمينة، ٢٠١٥)[٤]: دلالة الجملة الطلبية في شعر أبو القاسم الشافعي، رسالة ماجستير، هدفت الدراسة إلى التعرف على دلالات الجملة الطلبية في شعر أبي القاسم الشابي، توصلت الدراسة لعدد من النتائج منها : تضمن ديوان " أغاني الحياة " لأبي القاسم الشابي على مجموعة من القصائد تتضمن أساليب الطلب، أسلوب الاستفهام من أكثر الأساليب حضورا في الديوان.

دراسة (منصور، أسامة وجيه سعيد، ٢٠١٠): الجملة الطلبية في ديوان دعبل الخزاعي دراسة نحوية دلالية، رسالة ماجستير، هدفت الدراسة للتعرف على الجمل الطلبية في ديوان دعبل الخزاعي، توصلت الدراسة لعدد من النتائج أهمها : ديوان دعبل الخزاعي يمثل الأنموذج الجيد لتطبيق الدراسة المعنونة

---

[٤] رامول، أمينة : دلالة الجملة الطلبية في شعر أبو القاسم الشابي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

الجملة الطلبية في ديوان دعبل الخزاعي، أن الشاعر استخدم الاستفهام بنسبة ٢٣.٨٪ وقد استخدم أدوات الاستفهام كافة. إن الشاعر كان أكثر استخداما لجملة الأمر من بقية أنواع الجمل الطلبية الأخرى.

تعليق على الدراسات السابقة :

من خلال استعراض الدراسات السابقة يتضح ما يلي :

لم يجد الباحث دراسات سابقة كافية ذات علاقة بموضوع الدراسة الحالية، سوى الدراسات التي عرضت أعلاه.

اهتمت جميع الدراسات السابقة بالكشف عن الجمل الإنشائية في دواوين شعراء.

استفاد الباحث من الدراسات السابقة في إثراء الإطار النظري للدراسة الحالية، ومنهجية الدراسة.

إدريس جماع (حياته، شعره، ديوانه) :

أولا: حياته

جاء في ديوانه[٥]، أن إدريس محمد جماع :

ولد في حلفاية الملوك سنة ١٩٢٢م والتحق بكتاب[٦] محمد نور إبراهيم قبل التحاقه بالمدرسة الأولية.

التحق بمدرسة حلفاية الملوك الأولية سنة ١٩٣٠م.

التحق بمدرسة أمدرمان الوسطى سنة ١٩٣٤م وعاقته المصروفات فلم يمكث غير شهرين أو أقل.

٥جماع، إدريس محمد : ديوان لحظات باقية، دار الفكر، الخرطوم، ط٤، ١٩٨٩ ، ص ١٣٧(الأخيرة).

[٦] الكتاب هي(الخلوة)وجمعها (خلاوي) هي مدارس قرآنية في السودان أشبه بمدارس الكتاتيب في مصر.

التحق بكلية المعلمين بخت الرضا[٧] سنة ١٩٣٦م.

عين مدرسا بمدرسة تنقسي الجزيرة سنة١٩٤١م.

نقل إلى مدرسة الخرطوم الأولية سنة ١٩٤٣م.

نقل إلى مدرسة حلفاية الملوك سنة ١٩٤٤م.

استقال من وزارة المعارف السودانية وهاجر إلى مصر سنة ١٩٤٧م والتحق بمعهد المعلمين بالزيتون، ونقل إلى السنة الثانية والتحق بكلية دار العلوم في العام ذاته بعد أن اجتاز مسابقتها.

وفي سنة ١٩٥١ نال شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية. التحق بمعهد التربية للمعلمين ونال الدبلوم سنة ١٩٥٢م.

عين سنة ١٩٥٢م مدرسا بمعهد التربية بمدينة شندي.

في سنة ١٩٥٥م نقل مدرسا بمدرسة السنتين ببخت الرضا. في سنة ١٩٥٦م نقل إلى مدرسة الخرطوم الثانوية ثم إلى مدرسة الخرطوم بحري الوسطى.

من تلك العناصر تألفت حياة الشاعر إدريس جماع في شكلها الرسمي، ونلاحظ أن معظم حياته قضاها في تحصيل العلم داخل وخارج السودان. وعن نشأته يقول (إبراهيم، ٢٠١٩) ٨: " ولد جماع في بلدة حلفاية الملوك بالخرطوم بحري في السودان عام ١٩٢٢، ونشأ نشأة دينية في كنف أسرته المُحافِظة وكان والده محمد جمّاع بن الأمين بن الشيخ ناصر شيخ قبيلة العبدلاب. وقد بدأ إدريس

---

[٧] معهد التربية بخت الرضا تأسس في عام 1934، على يد مستر گريفيث بالإنگليزية Mr. Griffiths : باسم معهد التربية بخت الرضا نتيجة لتقرير اللجنة التي كونها الحاكم العام للسودان سنة 1930بعد انتهاء إضراب طلاب كلية غوردون وبعد المذكرة التي قدمها "ج. س. سكوت" المفتش الأول للتعليم منتقداً فيها سياسة التعليم ونُظمه، وداعياً إلى إجراء إصلاحات أساسية :موقع المعرفة (web)

[٨] مرجع سابق.

تعليمه في سن مبكرة في خلوة حلفاية الملوك حيث حفظ القرآن الكريم ثم التحق بمدرسة حلفاية الملوك الأولية في عام ١٩٣٠، ومنها إلى مدرسة أم درمان الوسطى بمدينة أم درمان في عام ١٩٣٤ ولكنه لم يكمل الدراسة فيها لظروف مالية، والتحق في عام ١٩٤٦ بكلية المعلمين ببخت الرضا، ثم هاجر إلى مصر عام ١٩٤٧ ليدرس في معهد المعلمين بالزيتون، فكلية دار العلوم – جامعة القاهرة لاحقاً والتي تَخرّج منها عام 1951م حائزاً على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، ثم التحق بمعهد التربية للمعلمين ونال دبلوم التربية عام ١٩٥٢."

ثانيا: شعره وديوانه:

أصدر إدريس جماع ديوان شعر وحيد باسم" لحظات باقية "[٩] وقال في مقدمته : " إن اتجاهي في الشعر ولا أقول مذهبي يحترم الواقع ولكن يريد له الإطار الفني وألا يضمن عليه بالنظرة الجمالية ويساهم في دفع الحياة إلى الأمام ولا يجرد الشعر من أجنحته ولكن يأبى التحليق في أودية المجهول ومتاهات الأوهام ويحب الجديد ليس لأنه جديد ولكن للخلق والابتكار ويحب الإنسان وينفعل للطبيعة، وليس هو رد فعل لاتجاه أو تأكيدا لآخر" . وواصل جماع قائلا: " هذا هو الطابع في شعري قد انطبع به شيء عامد أو لم أشأ فتكويني في جملته يتجه بي نحو هذه الوجهة، ولو أردت لشعري غير ذلك لعصاني وشق علي، فهذه القصائد هي من نفسي ومطابقة لها وهي ومضات في حياتي بين الحداثة والكهولة، وأردت لها أن تكون لحظات خالدة". وفي إحدى قصائده وهي " من دمي " يقول: (ديوان لحظات باقية، ١٩٨٩: ١٧)

[٩] المرجع السابق : ص ١٥

مِـن دَمــِي أسْـكُـب فــي الألْـحَان رُوحـاً عَطِرةْ
وَرُؤَى الـــنّفْــس وَأنْداء الأماني الـــنّضِــرةْ
وَشُـجُـــوني وَحـــــيَـــاةً بِالأسَـــى مُسْتَعِـــرةْ
خـــــلَـــق الزهْـــرةَ تَفْنَـــى لِتَعِيــــش الثّمَــــرةْ
تَــذهَـب الــسّـاعَاتُ مِن عُمْـرِيَ قـُرباناً لِفَنِّــي
أتبِـعُ الــمَوجَــة طرفِــي ولَــهــا أرْهِــفُ أذْنِـــي
وَانْـطِـبَاعُ الــزهْر في الــغُدرَان يَسْتَوقِفُ جَفْنِي
وَانـْتِـفَـاضَاتُ جَنَـاحَيْن عَـلَـى أوْرَاق غُصـْــن
وَلَـقَـد أسـْبَـحُ فِــي الـنّغْـمَــةِ مِن كَـونِ لِكَـون
هِـبَـةٌ لِـلْـفَـــن دنياي وَرُوحــــِي غَـــيْـر أنِّي

وكتب الشاعر السوداني الراحل منير صالح عبد القادر تصديرا لديوان إدريس جماع تحت عنوان (إدريس جماع في وادي عبقر) قال إنه عرف الشاعر جماع في أحوال متقلبة وفي أوقات مشرقة وعابسة مبتسمة ومكشرة، مزدهرة ويابسة وقد اقتحم ميدانا كان جديدا عليه وتركني خلفه أرتقب عودته فما ولا تزال قيثارته ووقعها الحزين اسمعها فأزداد شوقا، وقال إن شعر جماع هو صراع بين العقل فسار الشاعر إلى عالم المثاليات التي أحبها وعاش فيها قبل تحوله وفي عينيه الحزينتين بقايا دموع تنسكب ليروي بها أزهار وادي عبقر وكان في استقباله بنات عبقر يلوحن له بباقات الورود والرياحين وهو مقدم عليهن في وجل متردد، أهازيج الوادي تملأ سمعيه وهو يقدم نفسه لرئيس الجماعة ويصف نفسه فيقول:

هو طفل شاد الرمال قصورا وهي آماله ودك الرمالا

يقول (إبراهيم، ٢٠١٩) : "[١٠] يغلب على موضوع شعر جماع التأمل والحب والجمال والحكمة كما كتب أشعارا وطنية مناهضة للاستعمار، ويتسم أُسلوب شعره برقة الألفاظ والوصف فائق الخيال وكثيرا ما يعبر في شِعره عن وِجدانه وتجاربه العاطفية ووجدان أمته، واصفاً تلك المشاعر الإنسانية فرحاً، وألما، وحزناً، كما يزخر شعره بوصف ثورة الثائر الوطني الغيور على حرية وطنه وكرامة أمته، وربط في أعماله الشعرية بين السودان والأمة العربية والإسلامية، فتناول قضايا الجزائر ومصر وفلسطين، ونظم شعراً في قضايا التحرر في العالم، وقد طارد البؤس «إدريس جماع» حيًا وميتًا؛ حتى أصبح الرائح والغادي ينشد له أشهر أبيات البؤس :

أنا من حقي الحياة طليقا
ليس إلا لأنني إنسان
هي عندي معنى يجل ويسمو
ليس شيئا تحده الأزمان
وإذا عشت في سلام مع النفس
فما همني السرى والمكان (ديوان لحظات باقية :١٢٤)

يقول(إبراهيم، ٢٠١٩)[١١] : " كان الشاعر جماع أسيراً للجمال، له فيه نظرته الخاصة، وتعبيراته المميزة، جعلته يبدع أحلى القصائد التي تغنى بها الرائح والغادي من أبناء وادي النيل، وحظيت بنصيب وافر من الشهرة؛ منها رائعته التي يقول فيها: (ديوان لحظات باقية : ١٠٢)

أَعَلى الجَمَالِ تَغَارُ مِنَّا؟مَاذَا عَليكَ إذَا نَظَرْنَا؟!
هِيَ نَظْرَةٌ تُنْسِي الوقَارَ وتُسْعِدُ الرُّوحَ المُعَنَّى
دنياي أنت وفرحتي ومنى الفؤاد إذا تمنى

---
[١٠] مرجع سابق
[١١] مرجع سابق

أنت السماء بدت لنا واستعصمت بالبعد عنا

والمطلع على ديوانه (لحظات باقية : يلاحظ أن الشاعر إدريس جماع نظم الشعر في معظم أغراضه من وصف، وغزل، وحماسة، ووطنية، وهجاء، ورثاء، ومدح وغيرها من أغراض الشعر العربي المعروفة، ولكن ما يسترعي الانتباه في شعر جماع نزعته الإنسانية التي صبغت شعره، ولونته حتى أصبحت سمته الغالبة. وقد احتوى ديوان جماع (لحظات باقية)[١٢] الصادر عن دار الفكر بالخرطوم، الطبعة الرابعة، بتحقيق منير صالح عبد القادر، سنة ١٩٨٩م، على ست وستين قصيدة، والجدول التالي يبين أسماء هذه القصائد حسب ترتيبها في ديوانه (لحظات باقية) [١٣]:

رقم القصيدة	اسم القصيدة	عدد أبياتها
١	من دمي	٤٧
٢	نشيد قومي	١٣
٣	هذه الموجة	٣١
٤	رسالة الحياة	٦
٥	من سعير الكفاح	٧
٦	أصوات	٦
٧	نسمة الحرية	١١
٨	وداع المحتل	١٦

[١٢] طبع ديوانه (لحظات باقية) ثلاث مرات بتحقيق منير صالح عبد القادر: أبو ظبي ١٩٨٤ – دار الفكر الخرطوم ١٩٨٩– دار البلدية بالخرطوم ١٩٩٨
[١٣] مرجع سابق : ص ١١-١٣٦

٩	نشيد العلم السوداني	١٩
١٠	نضال لا ينتهي	٣٦
١١	جنون الحرب	٢٩
١٢	نشيد لجامعة الخرطوم	٢١
١٣	رحلة النيل	٣٥
١٤	وفد البيان	١٣
١٥	السودان	٢١
١٦	أنت إنسان	١٤
١٨	فجر من الصداقة	٢٥
١٩	روح السودان	١٩
٢٠	الفجر المرتقب[14]	١٠
٢١	صوت الجزائر	١٨
٢٢	في وجه العدوان	٣٥
٢٣	لحن الفداء	١٤
٢٤	الشعر والحياة	٥
٢٥	لقاء القاهرة	٢٧
٢٦	ظلمات وشعاع	٥
٢٧	في ركاب الأمل	١٤
٢٨	طريق الحياة	٦
٢٩	خلود الشعر	١٠
٣٠	الشرق يتذكر	١٠٨

[14] ذكر في الديوان أن القصيدة ألقيت بالمهرجان الأدبي بمدينة الأبيض ١٩٤٥م وأحرزت جائزته وضاع جزء كبير منها، ديوان لحظات باقية، ص ٥٢.

٣١	دفين الصحراء	١١
٣٢	صانع التاريخ	٢٨
٣٣	النضارة لا الجفاف	٣
٣٤	شعاع خبا	١٢
٣٥	لوعة متجددة	١١
٣٦	ذكرى شاعر	٢٣
٣٧	صوت من وراء القضبان	٢٣
٣٨	مقبرة في البحر	٢٤
٣٩	مآسي الحرب	١٤
٤٠	جمال الحياة	٣٩
٤١	مجد إنسانيّ	٩
٤٢	وقدة الصيف	٦
٤٣	الطفل	١١
٤٤	نومة الراعي	١٨
٤٥	بين رسمي واسمي	٤
٤٦	أنت السماء ١٥	١١
٤٧	أمّنا الأرض	١٧
٤٨	ابنة الروض	١٢
٤٩	مصب الحياة	١٦
٥٠	إني لأعجب	١٩
٥١	زائر البستان	٤

[١٥] تكررت في ديوان" لحظات باقية"، ط٤، ١٩٨٩م، ص ١٠٣، ص ١٣٠.

٥٢	الصدى الخالد	١٧
٥٣	ضمير له حدود	٣
٥٤	نحو القمة	١٦
٥٥	رثاء لا هجاء	٤
٥٦	شاعر الوجدان والأشجان	١١
٥٧	لحظات الحياة	١٤
٥٨	ضريبة إنسانية	٢
٥٩	نحو الوثبة	٦٤
٦٠	هبة الخالق للإنسان	٣
٦١	عناق قطرين	١٣
٦٢	قيمة الإنسان	٩
٦٣	شاء الهوى	١٢
٦٤	ربيع الحب	١٤
٦٥	أنت السماء	١١
٦٦	يا ملاك	٧

□

يقول شاعرنا إدريس محمد جماع عن قصائده التي ضمنها ديوانه " لحظات باقية " وغيرها من القصائد الأخرى : "ليست هذه المجموعة هي كل ما كان من نظمي، فبعض القصائد ما زال حتى الآن رهن الضياع، وربما وجد مكانه في مجموعة أخرى غير هذه، إذا اتسع لذلك العمر , وبعض نظمي من محاولات الحداثة التي كانت تجد احتراما، ولكنني أراها دون ما أريد فلم

أثبتها في المجموعة ولم أمنحها النسبة إلى شعري." [16] توفي شاعرنا إدريس محمد جماع –رحمه الله تعالى رحمة واسعة –، عام ١٩٨٠ بعد معاناة مع مرض نفسي أقعده طويلاً بمستشفى الأمراض العصبيّة بالخرطوم بحري وقد أُرسل للعِلاج إلى لبنان في عهد حكومة الرئيس السوداني الفريق إبراهيم عبود وعاد إلى السودان دون أن تتحسّن حالته الصحيّة[17]. ترك الشاعر إدريس محمد جمّاع إرثًا وعمرًا خالدًا وترك كل شيء بالحياة لآخر نفس، يقول في قصيدته "ربيع الحب" :

في ربيع الحب كنا نتساقى ونغنى
نتناجى ونناجى الطير من غصن لغصن
ثم ضاع الأمس مني
وانطوت بالقلب حسرة
إننا طيفان في حلم سما وسرينا
واعتصرنا نشوة العمر ولكن ما ارتوينا
انه الحب فلا تسأل ولا تعتب علينا
كانت الجنة مأوانا فضاعت من يدينا
ثم ضاع الأمس مني
وانطوت بالقلب حسرة
أطلقت روحي من الأشجان ما كان سجينا
أنا ذوبت فؤادي لك لحنا وأنينا
فارحم العود إذا غنوا به لحنا حزينا
ثم ضاع الأمس مني
وانطوت بالقلب حسرة (ديوان لحظات باقية : ١٢٩)

[16] جماع : إدريس محمد : ديوان لحظات باقية، دار الفكر، الخرطوم، ط٤، ١٩٨٩، ص ١٦.
[17] https://ar.wikipedia.org/wiki/

ثالثا: لغته وأسلوبه:

يقول (عبد المجيد، ٢٠١٤: ١٠٧) ١٨: "جاءت لغة جماع معبرة عن إحساسه وشعوره، ومنسجمة مع العصر الذي عاشه، وملائمة للآفاق التي جابها أو التجارب التي عاشها. كما تنوع أسلوبه بتنوع الموضوعات التي عالجها، فوطنياته تمتاز بالثورة والانفعال، وكأنها مرجل يغلي، أو بركان يهدر"، يقول جماع : (ديوان لحظات باقية :٢٥)[١٩]

قلوب في جوانبها ضرام يفوق النار وقدا واندلاعا

سنأخذ حقنا مهما تعالوا وإن نصبوا المدافع والقلاعا

وإن كتموه فليس يخفى وإن هم ضيعوه فلن يضاعا

في مقابل ذلك نجد الرقة والسهولة والبساطة هي أهم ما يميز لغته وأسلوبه في الشعر، فأنظر إلى قوله في وصف الطبيعة :

مزمارك المسحور ينفث ما بنفسك من أثر

فاسمع لأنغام الطبيعة مازجت لحن البشر

والزهرة العذراء تنظر للتدفق في حـــــفر[٢٠]

تلاحظ وضوح المعاني ورقتها، والألفاظ واضحة جلية، كما تلفها البساطة. والمتأمل لشعر إدريس جماع يلمح أن أسلوبه تأثر بالقرآن الكريم - ولا عجب في ذلك-فنشأته الدينية هي إحدى مصادر ومكونات ثقافته، فإذا نظرنا إلى قوله :

ما راعها بل أثار النار من دمها

فأورد ظالمها شر منقلب[٢١]

[١٨] عبد المجيد، محمد محجوب محمد : تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر إدريس جماع، مجلة دراسات اللغة العربية، العدد ٦، ٢٠١٤، ص١٠٧.

[١٩] مرجع سابق، ص ١٤

[٢٠] ديوان جماع (لحظات باقية) ص ٩٩

نلاحظ أنه اقتبس مفردات من القرآن الكريم، يقول تعالى :" وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ" {الشعراء: ٢٢٧}. وقوله :

حقد على الإنسان في جنبيه عشش وانتشر
ويعيش محسوبا عليه إنها إحدى الكبر[٢٢]

فقد ضمن أبياته، وأخذ مفرداته من قوله تعالى :" إِنَّهَا لَإِحْدَى الْكُبَرِ" {المدثر ٣٥:}.ونجد في أسلوبه التكرار وهو مايعرف بلاغيا بأسلوب " الذكر " ، وللتكرار دلالات وأغراض عديدة: التلذذ والتعلق بما هو محبب للنفس. التخصيص. التأكيد. التنبيه استيفاء المعنى. ومن أمثلة ذلك قوله :

أنا للفن ما بقيت وفي مصر حمى يرام الفنون ويعلي
منذ فجر الحياة مصر أنالت وثبات الفنون أسمى محل
بالحمى الحر والثقافة والماضي سمت مصر للمحل الأجل٢٣

فتكراره ل "مصر" لغرض التلذذ والتعلق، فقد قضى فترة من حياته الدراسية في مصر كما مر سابقا. ومن تقنياته الأسلوبية نجد " تقديم ما حقه التأخير "، ولعل خير شاهد على ذلك قصيدته " صوت من وراء القضبان " التي يقول فيها :

على الخطب المريع طويت صدري وبحت فلم يفد صمتي وذكري
وفي لجج الأثير يذوب صـــــوتي كسكب قطرة في لج بحـــــر٢٤

---

[٢١] المصدر نفسه، ص٤٢
[٢٢] المصدر نفسه، ص١٠٨
[٢٣] المصدر نفسه، ١٢٥.
[٢٤] المصدر نفسه، ص٨٧.

وعلى العموم يتسم أُسلوب شعر إدريس محمد جماع، برقة الألفاظ، والوصف فائق الخيال، وكثيرا ما يعبر في شِعره عن وِجدانه وتجاربه العاطفية ووجدان أمته، واصفاً تلك المشاعر الإنسانية فرحاً، وألما، وحزناً، كما يزخر شعره بوصف ثورة الثائر الوطني الغيور على حرية وطنه وكرامة أمته، وربط في أعماله الشعرية بين السودان والأمة العربية والإسلامية كثيرا. ففي قصيدة «سعير الكفاح» يقول:

سنأخذ حقنا مهما تعالوا وإن نصبوا المدافع والقلاعا

لمحة عن علم المعاني:

أولا: نشأة علم المعاني وموضوعاته:

علم المعاني هو أحد علوم البلاغة الثلاثة: المعاني والبيان والبديع. وقد كانت البلاغة العربية في أول الأمر وحدة شاملة لمباحث هذه العلوم بلا تحديد أو تمييز (عتيق:٢٥)[٢٥]. حتى جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري|٤٧١هـ) ووضع نظرية علم المعاني في كتابة "دلائل الإعجاز"، لذا يعد الجرجاني هو واضع أصول علم المعاني ومؤسسه في العربية، وقد ظل هذا العلم إلى يومنا هذا بكامل قواعده البلاغية دون تغيير يذكر، ومن جاءوا من بعده، اتجهوا فقط للتلخيص أو الاختصار أو الشرح، أو التبويب. ..إلخ.

[٢٥] مرجع سابق ص٢٥.

وعرف علم المعاني (الهاشمي،٢٠٠٨: ٣٥)[٢٦] بأنه : " أصول وقواعد يعرف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق له."

وقد عرف السكاكي علم المعاني بقوله : " إنه تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره. .." .

وقد حصرت موضوعات ومباحث علم المعاني، كما جاءت في كتاب " المفتاح " للسكاكي ٢٧، كما يلي :

الخبر والطلب.

الإسناد الخبري.

الإسناد، وبيان أحوال المسند والمسند إليه، من حيث الحذف والذكر والتعريف والتنكير والتقديم والتأخير، والتخصيص، والمقتضيات البلاغية.

الفعل ومتعلقاته.

الفصل والوصل.

الإيجاز والإطناب.

القصر وأنواعه وطرقه.

الطلب، ويندرج تحته : أنواع الطلب الخمسة : التمني، الاستفهام، الأمر، النهي، والنداء.

ثانيا : أثر علم المعاني في بلاغة الكلام:

يمكن القول أن الأثر الذي يحدثه علم المعاني في بلاغة القول يتولد في الواقع من أمرين اثنين: أولا : بيان وجوب مطابقة الكلام لحال السامعين والمواطن التي يقال فيها، والمعاني المستفادة من الكلام ضمنا بمعونة القرائن

---

[٢٦] الهاشمي، أحمد بن إبراهيم : جواهر البلاغة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ج١، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨.

[٢٧] ركزنا على هذا الكتاب لحصر موضوعات علم المعاني دون غيره لأنه نال شهرة فائقة وقد ظل العلماء قرابة خمسة قرون عاكفين على شرحه وتلخيصه وكأنه لم يؤلف غيره في البلاغة (المرجع السابق :ص٣٠)

وتوضيحا لهذا للأمر الأول يقول (عتيق، ٢٠٠٩: ٣٧) :[٢٨] " إن مباحث علم المعاني من شأنها أن تبين لنا وجوب مطابقة الكلام لحال السامعين والمواطن التي يقال فيها، كما ترينا أن القول لا يكون بليغا كيفما كانت صورته حتى يلاءم المقام الذي قيل فيه، ويناسب حال السامع الذي ألقي عليه .فللمخاطب الذي يلقى إليه خبر من الأخبار مثلا ثلاث حالات :ففي الحالة الأولى قد يكون خالي الذهن من الحكم الذي هو مضمون الخبر، وعندئذ تقتضي مطابقة الكلام لحاله أن يلقى إليه الخبر مجردا عن أي تأكيد .وفي الحالة الثانية قد يكون المخاطب على علم ما بالخبر، ولكن علمه به يمتزج بالشك وله تطلع إلى معرفة الحقيقة، وفي هذه الحالة وطبقا لمقتضيات البلاغة يحسن توكيد الخبر له. وفي الحالة الثالثة قد يكون المخاطب على علم بالخبر ولكنه منكر جاحد له، وفي هذه الحالة يجب أن يلقي الخبر مؤكدا بمؤكد أو أكثر ". ثانيا : دراسة ما يستفاد من الكلام ضمنا بمعونة القرائن. فالكلام يفيد بأصل وضعه معنى نطلق عليه المعنى الحقيقي أو الأصلي، ولكنه قد يخرج أحيانا عن المعنى الذي وضع له أصلا (عتيق، ٢٠٠٩: ٤٠)، تأمل مثلا قول أبي فراس الحمداني :

ومكارمي عدد النجوم ومنزلي   مأوى الكرام ومنزل الأضياف

وكذلك قول أبي العتاهية في رثاء ولده عليّ :

بكيتك يا عليّ بدمع عيني   فما أغنى البكاء عليك شيئا
وكانت في حياتك لي عظات   وأنت اليوم أوعظ منك حيا

[٢٨] مرجع سابق ص ٣٧.

فكلا الشاعرين لا يقصد أيا من المعنيين اللذين يدل عليهما الخبر (فائدة الخبر أو لازم الفائدة)، ولكن يقصد إلى معنى آخر، ففي بيت أبي فراس الفخر، وفي بيت أبي العتاهية إظهار التحسر والأسى على فقد ولده. وكذلك الشأن لأساليب الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، فقد يخرج كل منها عن معناه الأصلي لغرض بلاغي، أراده المتكلم من الخروج عما يقتضيه ظاهر الكلام.

ثالثا : الإنشاء

قسم البلاغيون الكلام إلى قسمين : الخبر والإنشاء، فالخبر هو ما يحتمل الصدق أو الكذب، أما الإنشاء – وهو ما يعنينا في هذه الدراسة – فـ (الإنشاء) لغة: هو الإيجاد، والإبداع، الارتفاع، والابتداء[٢٩]. يقول تعالى : " أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَعرُوشَاتٍ " {الأنعام:١٤١}، أي ابتدعها وابتدأ خلقها. والجامع بين هذه المعاني هو أنّ الإنشاء يفيد الإحداث. وفي الاصطلاح: ما لا يحتمل صدقاً ولا كذباً، كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء وغيرها، فإنك إذا قلت: (اللّهم ارحمني) لا يصح أن يقال لك: صادق أو كاذب، نعم يصح ذلك بالنسبة إلى الخبر الضمني المستفاد من الكلام، وهو انك طالب للمغفرة. فالإنشاء إذن هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وذلك لأنه ليس المدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه. فشاعرنا إدريس محمد جماع مثلا عندما يقول :

فارحمي العود إذا غنى بي لحنا حزينا

قد استعمل أحد أساليب الإنشاء وهو أسلوب الأمر في قوله " فارحمي " وهو بالطبع لا يعني تنفيذ الأمر على وجه الحقيقة، وإنما يلتمس ممن يخاطبها، أن تترفق به. ولا يمكننا أن نقول أن شاعرنا صادق أوكاذب. ومثل هذا ينطبق على

[٢٩] ابن منظور، محمد بن مكرم بن على : لسان العرب، ج١، دار صادر بيروت، ص١٧٣

سائر أساليب الإنشاء من نهي ونداء واستفهام وتمني، فليس لمدلول أي لفظ منها قبل النطق به وجود خارجي يعرض عليه مدلوله ويقارن به، فإن طابقه قيل أنه صادق، وإن خالفه قيل أنه كاذب (عتيق، ٢٠٠٩: ٦٩)[٣٠].

والإنشاء قسمان : طلبي، وغير طلبي. فالطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وهو سبعة أنواع : الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء، العرض، التحضيض. وكل واحد منها لا يحتمل صدقا أو كذبا، وإنما يطلب به حصول شيء لم يكن حاصلا وقت الطلب، لذلك يسمى الإنشاء فيها طلبيا. (عتيق، ٢٠٠٩: ٧١)[٣١]. أما الإنشاء غير الطلبي فهو ما لا يستدعي مطلوبا. وله أساليب وصيغ كثيرة مثل : صيغ المدح والذم، والتعجب، والقسم، والرجاء، وصيغ العقود. وفي الفرق بين الإنشاء الطلبي وغير الطلبي يقول (عتيق، ٢٠٠٩: ٧٤) : " إن الإنشاء الطلبي هو ما يتأخر وجود معناه عن وجود لفظه، أما الإنشاء غير الطلبي فهو ما يقترن فيه الوجودان، بمعني أن يتحقق وجود معناه في الوقت الذي يتحقق فيه وجود لفظه، فإذا قال شخص لآخر زوجتك ابنتي، فقال الآخر : " قبلت هذا الزواج " فإن معنى الزواج أو وجوده يتحقق في وقت التلفظ بكلمة القبول. "[٣٢] والإنشاء غير الطلبي ليس من مباحث علم المعاني، وذلك لقلة الألفاظ البلاغية التي تتعلق به من ناحية، ولأن أكثر أنواعه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى.

إجراءات الدراسة:

الإنشاء الطلبي في ديوان إدريس جماع:

---

[٣٠] مرجع سابق، ص ٦٩.
[٣١] مرجع سابق / ص ٧١.
[٣٢] مرجع سابق، ص ٧٤

يتناول الباحث في هذا الفصل نماذج من شعر إدريس محمد جماع، لبعض أساليب الإنشاء الطلبي التي تضمنها ديوانه " لحظات باقية "، لتحليلها وبيان أغراض الإنشاء الطلبي في كل أسلوب من أساليب الطلب. وكما مرّ أن الإنشاء الطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويتمثل في : الأمر، والنهي، . ..إلخ.

أولا: الأمر:

الأمر نقيض النهي، يقال : أمره، وأمر به (ابن منظور،:٢٦). وعرفه الجرجاني بقوله ٣٣ : " قول القائل لمن دونه افعل " واصطلاحا هو : طلب حصول الفعل من المخاطب على سبيل الاستعلاء. واهتم البلاغيون بجملة الطلب عامة وسلكوا طرقا شتى في تعريفهم للأمر، فعرفه الزمخشري [٣٤] بقوله : " هو طلب الفعل ممن هو دونك وحثه عليه" وأنواع الأمر، إما حقيقي وهو ما كان فيه طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى[٣٥] مثل قوله تعالى:" وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ " {البقرة :٤٣} أو غير حقيقي، وهو الذي يستعمل في غير طلب الفعل حسب مناسبة المقام مثل قوله تعالى : " فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ " {يونس:٣٨}. ويرد الأمر بأربعة صيغ هي :

١ –فعل الأمر نحو: (أَقِمِ الصَّلَاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ، إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا). {الإسراء:٧٨}

٢–المضارع المجزوم بلام الأمر نحو: (وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ) { البقرة: ٢٨٢}.

٣ –اسم فعل الأمر نحو: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ) { المائدة: ١٠٥}

٤ –المصدر النائب عن فعل الأمر: نحو: (ذهاباً إلى بيت الله).

---

[٣٣] الجرجاني، عبد القاهر : التعريفات، شرح محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٤٠.

[٣٤] الزمخشري : الكشاف عن حقائق وعيون الأقاويل، دار الفكر، ج٢، ص٩١.

[٣٥] الصعدي، عبد المتعال : بغية الإيضاح، مكتبة الآداب، مصر، ج١، ص٣٢.

وقد تخرج صيغة الأمر: عن معناها الأصلي. المتقدم. فيراد منها أحد المعاني الآتية بالقرينة[٣٦]:

١. الدعاء، نحو: (رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ) {النمل:١٩}.

٢. الالتماس، نحو: (اذهب إلى الدار) تقوله لمن يساويك.

٣. الإرشاد، نحو: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَاكْتُبُوهُ) { البقرة: ٢٨٢}.

٤. التهديد، نحو: (اعمَلُوا مَا شِئْتُمْ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ) { فصلت: ٤٠}.

٥. التعجيز، نحو: فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ " {يونس:٣٨}.

٦. الإباحة، نحو: (وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ) {البقرة:١٨٧}

٧. التسوية، نحو: (فَاصْبِرُوا أَوْ لَا تَصْبِرُوا) {الطور:١٦}.

٨. الإكرام، نحو: (ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ) {الحجر:٤٦}.

٩. الامتنان، نحو: (فَكُلُوا مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ حَلَالًا طَيِّبًا وَاشْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ) {النحل:١١٤}.

١٠. الإهانة، نحو: (قُل كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا) {الإسراء:٥٠}.

١١. الدوام، نحو: (اهدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ) {الفاتحة:٦}.

١٢. التمنّي، كقول الشاعر: (ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألاَ انجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ).(معلقة امرئ القيس)

١٣. الاعتبار، نحو: (انظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ) {الأنعام:٩٩}.

---

[٣٦] باركا، نايس Nice Barca(): منتديات ستار تايمز(web)، أرشيف الدراسة والمناهج التعليمية، ٢٠٠٧.

١٤. الإذن، نحو قولك: (ادخل) لمن طرق الباب.

١٥ . التكوين، نحو قوله تعالى: (إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ) {يس:٨٢}.

١٦ . التخيير، نحو: (فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ) {النساء:٣}.

١٧. التأديب، نحو: (كل ما بين يديك) لمن يأكل من الأطراف.

١٨ . التعجّب، نحو: (انظُرْ كَيْفَ ضَرَبُوا لَكَ الْأَمْثَالَ فَضَلُّوا فَلَا يَسْتَطِيعُونَ سَبِيلًا) {الإسراء:٤٨}.

ومن أساليب الأمر في ديوان " لحظات باقية " [٣٧] لإدريس محمد جماع :

هنا صوت يناديني تقدم أنت سوداني

جاء الأمر بصيغة فعل الأمر، "تقدم"، ولم يكن جماع أن يأمر الشعب أمرا حقيقيا على وجه الاستعلاء، ولكن خرج الأمر عن مقتضى الظاهر، ليدل على غرض بلاغي، وهو الالتماس، حيث يطلب من جموع الشعب التقدم للبناء والتعمير والذود عن حمى الوطن. ويقول جماع أيضا [٣٨]: أشعلوها فلن نهون وليكن بعد ما يكون فالأمر جاء بصيغة المضارع المجزوم بلام الأمر (ليكن)، ليدل على غرض بلاغي، وهو الإذن، فالحديث في معرض الدعوة لنفير الجهاد، فقد جاء صوته مدويا، داعيا الشعب ليشعل جذوة الجهاد ضد المستعمر الباغي، ففي نفس القصيدة يقول :

فالجهاد الجهاد ما دام في السرح غاصبون

ومن أمثلة أسلوب الأمر أيضا نجد قوله [٣٩] في قصيدته " نشيد العلم السوداني :

أنت حر فأمش حرا تحت خفق العلم

[٣٧] ديوان لحظات باقية ص ١٦

[٣٨] ديوان لحظات باقية ص ٢٦

[٣٩] ديوان " لحظات باقية : ص ٣٠.

أنت حر أمش حرا صاعدا في القمم

فهو يلتمس من بني شعبه أن يمشي حرا أبيا بعد أن رفرف العلم السوداني عاليا خفاقا وفي قصيدته " نضال لا ينتهي " يقول:

أفسحوا الطرق لحريتكم تجدوا الجنة في ساحاتنا

فالأمر جاء بصيغة فعل الأمر "أفسحوا" وهو التماس أيضا، إذ يلتمس من بني شعبه أن يتمتعوا بحريتهم التي نالوها بنضالهم، وألا يفرطوا فيها. ومثله أيضا قوله في نفس القصيدة :

فاجعلوا التقدير منصبا على مثل تحرس مستقبلنا

ومن صيغ الأمر الأخرى التي خرجت عن معناها الأصلي، ما جاء في قوله :

عد إلينا أيها العيد غدا بالذي ننشده في غدنا

ففعل الأمر "عد" غرضه التمني، إذ يتمنى أن تعود ذكرى الكفاح والنضال الذي بواسطته تحقق النصر والاستقلال ليحتفلوا ويحتفوا به. وقد حفل ديوانه بالعديد من أساليب الأمر، التي في معظمها تتضمن أغراض: الإرشاد، والالتماس، والتمني.

ثانيا : النهي

النهي، من أنواع الإنشاء الطلبي، وهو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام[٤١] (عتيق، ٢٠٠٩: ٤٠). وللنهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـ (لا) الناهية الجازمة، مثل قوله تعالى : " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّى تَسْتَأْنِسُوا وَتُسَلِّمُوا عَلَى أَهْلِهَا" {النور:٢٧}، ومنهم من يرى أن من صيغ النهي أيضا الجملة الدالة على النهي، كقولك:

---

[٤١] مرجع سابق /ص٨٣

(حرام أن تفعل كذا). وقد يخرج النهي عن معناه الحقيقي للدلالة على معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، كما كان الشأن بالنسبة للأمر، ومن هذه المعاني[٤١]:

١ – الدعاء كقوله تعالى: (رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا){البقرة:٢٨٦}.

٢ – الالتماس، كقولك لأخيك: (لا تفعل خلاف رضاي).

٣ – الإرشاد كقوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِن تُبْدَ لَكُمْ تَسُؤْكُمْ){المائدة:١٠١}.

٤ – الدوام، كقوله تعالى: (وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ){إبراهيم:٤٢}.

٥ – بيان العاقبة، كقوله تعالى: (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌعِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ){آل عمران:١٦٩}.

٦ – التيئيس، كقوله تعالى: (لَا تَعْتَذِرُوا قَدْ كَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ){التوبة:٦٦}

٧ – التمنّي، كقولك: (يا شمس لا تغربي).

٨ – التهديد، كقولك لولدك مهدداً: (لا تذهب إلى مجالس السفهاء).

٩ – الكراهة، نحو (لا تشتم الريحان في يوم الصوم).

١٠ – التوبيخ، كقوله: (لا تنهَ عن خلُقٍ وتأتيَ مثلَه عارٌ عليك إذا فعلت عظيم). (أبو الأسود الدؤلي)

١١ – الإيناس، كقوله تعالى: (إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا){التوبة:٤٠}.

[٤١] باركا، نايس Nice Barca() : منتديات ستار تايمز(web)، أرشيف الدراسة والمناهج التعليمية ، ٢٠٠٧.

١٢ – التحقير، كقول الشاعر: دع المكارم لا ترحل لبغيتها وأقعد فأنت الطاعم الكاسي (الحطيئة، جَرْوَلٌ بن أوس بن مالك العبسي).

وللنظر في ديوان جماع "لحظات باقية" نجده قد تناول أسلوب النهي كأحد أساليب الإنشاء الطلبي في العديد من قصائده، لأغراض متنوعة، ومن ذلك قوله:

إنه الحب فلا تسأل ولا تعتب علينا (ديوان لحظات باقية، ص١٢٩)

فقد جاء النهي في قوله (لا تسأل، و لا تعتب) من باب الالتماس، والإيناس، إذ يطلب ممن يخاطبهم ألا يلومونه في حبه، فهو ليس له إلا ابتسامات الحب التي تشع له نور في ظلمات الدهر، ونستشف في البيت "عتاب" لمن أحبها وغدرت به، ولعل الموقف الشعري في قصيدته هذه " ربيع الحب" يؤكد ذلك إذ يقول :

ثم ضاع الأمس منا وانطوت في القلب حسرة (ديوان لحظات باقية، ص١٢٩)

ويقول :

بعثت فيه حياة حرة وسمت فيه وقالت : لا تنم (ديوان لحظات باقية، ص٧٣)

يخاطب الشاعر نفسه ويطالبها بعدم الغفلة (لا تنم) في معرض حديثه عن موجة التحرر من المستعمر البغيض، التي انتظمت البلاد وحققت استقلاله إلى أن تم رفع العلم السوداني عام ١٩٥٦م، في دلالة واضحة ودعوة صريحة للمحافظة على هذا الاستقلال. ومن خلال أسلوب النهي هذا، يبث الشاعر ما في نفسه من نزعة وطنية صادقة. ونراه يلتمس ممن يهواها ألّا تحزن، إذا قضى الله أمرا كان مفعولا، فيقول في قصيدته " ظلمات وشعاع" [٤٢]:

إذا مت لا تحزني إنني تراب يعود إلى بعضه
لقد جعلتني ليالي العذاب ألذ الممات على بغضه

[٤٢] ديوان " لحظات باقية "، ص ٦٤

وما كان عيشي هنيئاً فأذكر ما كان بالأمس من غضه

نلحظ أن الشاعر من خلال استخدام أسلوب النهي في قوله "لا تحزني" يحاول أن يفرغ حمولة نفسه وهمومها، وهذا دلالة على الثقل النفسي الذي يحس ويشعر به الشاعر. ولم يجد الباحث من أساليب النهي في ديوان شاعرنا سوى ثلاثة مواضع فقط، وهي ما ذكر آنفا – على حسب علم الباحث – وهذا دلالة على أن شاعرنا لم يكثر في شعره من أساليب النهي، ربما تجنبا لاستخدام "لا" الناهية، التي لا تتواءم مع طبعه، فجماع كما عرف عنه أنه شاعر رقيق مرهف. فإمساكه عن استخدام "لا" الناهية أو غيرها من اللاءات، يجعلنا نستعير قول الفرزدق في مدح علي بن الحسين بن على لنصف به شاعرنا جماع :

مَا قَالَ :لاَ، قَطُّ إلاَّ فِي تَشَهُّدِهِ   لَوْلاَ التّشَهَّدُ كَانَتْ لاَؤهُ نَعَمُ[٤٣]

ثالثا : الاستفهام

من أنواع الإنشاء الطلبي الاستفهام، وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة (عتيق،٢٠٠٩: ٨٨)[٤٤]. وأدوات الاستفهام هي : "الهمزة "، و"هل"، و "كيف"، و"كم"، و"من"، و " أين"، و"أيان"، و" ماذا"، و "أنّى"، و "ما"، وهذه الأدوات لها صدر الكلام (الجرجاني:٣)[٤٥] وتنقسم هذه الأدوات بحسب التصور والتصديق إلى ثلاثة أقسام :

ما يختص بطلب التصور تارة والتصديق تارة أخرى، وهي "الهمزة ".

[٤٣] الفرزدق، همام بن غالب، بوابة الشعراء (web)
[٤٤] مرجع سابق، ص٨٨.
[٤٥] الجرجاني،عبد القاهر، ص٣.

ما يختص بطلب التصديق، وهو "هل".

ما يختص بالتصور لا غير، وهو بقية أدوات الاستفهام .

والاستفهام حقيقي، وغير حقيقي، لأنه يمكن أن تستعمل صيغة الاستفهام في غيره مجازا (السيوطي:٧٩)[٤٦]، ولأغراض بلاغية تفهم من السياق. يقول (عتيق،٢٠٠٩: ٩٥) [٤٧]: " أدوات الاستفهام قد تخرج عن معانيها الأصلية إلى معان أخرى على سبيل المجاز تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال "، ومن هذه الأغراض[٤٨]:

١ – الأمر، كقوله تعالى: (فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ)؟ {المائدة: ٩١}. أي انتهوا.

٢ – النهي، كقوله تعالى: (أَتَخْشَوْنَهُمْ فَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَوْهُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ) {التوبة: ١٣}. أي لا تخشوهم.

٣ – التسوية، كقوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ) {البقرة: ٦}.

٤ – النفي، كقوله تعالى: (هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ) {الرحمن: ٦٠}.

٥ – الإنكار، كقوله تعالى:(أَغَيْرَ اللَّهِ تَدْعُونَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ) {الأنعام: ٤٠}.

٦ – التشويق، كقوله تعالى:(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ) {الصف: ١٠}.

٧ – الاستئناس، كقوله تعالى: (وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يا موسى) {طه: ١٧}.

---

[٤٦] السيوطي : الإتقان في علوم القرآن، ص٧٩.

[٤٧] مرجع سابق، ص٩٥.

[٤٨] باركا، نايس Nice Barca(): منتديات ستار تايمز(web)، أرشيف الدراسة والمناهج التعليمية، ٢٠٠٧.

٨ – التقرير، كقوله تعالى:(أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ) {الشرح:١}.

٩ – التهويل، كقوله تعالى: (وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّة) {الحاقة: ٣}.

١٠ – الاستبعاد، كقوله تعالى: (أَنَّى لَهُمُ الذِّكْرَى وَقَدْ جَاءَهُمْ رَسُولٌ مُّبِينٌ) {الدخان: ١٣}.

١١ – التعظيم كقوله تعالى: (مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ) {البقرة: ٢٥٥}.

١٢ – التحقير، كقوله تعالى: (أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ وَهُم بِذِكْرِ الرَّحْمَنِ هُمْ كَافِرُونَ) {الأنبياء: ٣٦}.

١٣ . التعجّب، كقوله تعالى: (وَقَالُوا مَالِ هَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ) {الفرقان: ٧}.

١٤ . التهكّم، كقوله تعالى: (قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا)؟ {هود: ٨٧}.

١٥ – الوعيد، كقوله تعالى:(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ) {الفجر: ٦}.

١٦ – الاستبطاء، كقوله تعالى:(مَتَى نَصْرُ اللَّهِ أَلا إِنّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ) {البقرة: ٢١٤}.

١٧ – التنبيه على الخطأ، كقوله تعالى:(أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ) {البقرة: ٦١}

١٨ – التنبيه على ضلال الطريق، كقوله تعالى: (فَأَيْنَ تَذْهَبُونَ) {التكوير: ٢٦}.

١٩ – التحسّر، كقوله تعالى: (وَيَا قَوْمِ مَا لِي أَدْعُوكُمْ إِلَى النَّجَاةِ وَتَدْعُونَنِي إِلَى النَّارِ) {غافر: ٤١}.

وقد وردت الجملة الاستفهامية في ديوان إدريس محمد جماع، في عدة مواضع، وتوزعت وتنوعت بخروجها عن معناها الحقيقي إلى معان مجازية مختلفة، ومن ذلك قوله :

هل سألت الزنبق الفـــــواح عن سر العبير(جماع، لحظات باقية:١٧)

البيت من قصيدة "من دمي" التي مطلعها :

من دمي أســـكب في الألحــــــــان روحا عطرة

استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام وخرج به عن معناه الحقيقي إلى "التشويق"، وهو يرمى بذلك لترغيب المخاطب واستمالته، لمشاركته آهاته وشجونه. ومن أساليب الاستفهام التي خرج بها إلى المعنى المجازي، قوله:

ما الذي يجنيه من بركة دم غير بغض الشعب ما دام عزم (جماع، لحظات باقية:٢٢)

فهو يستنكر على المحتل ما يفعله تجاه الثورات الوطنية التي اندفعت نحو نيل حريتها، بإراقة دمائهم الزكية الطاهرة، إنه أسلوب بليغ، وتصوير للفعل الشنيع الذي يرتكبه المستعمر مع الشعوب صاحبة الأرض، والتي لا يجنى منها المستعمر سوى مزيد من البغض والكراهية. وفي قصيدته "وداع المحتل" يقول :

أين منها النبات ونضير الوشاح(جماع، لحظات باقية:٢٨)

حيث يتعجب الشاعر بأسلوب استفهامي معبر، عما خلفه الاستعمار من جفاف للأرض، وضياع للثروات، ففي نفس القصيدة يكرر ذلك بأساليب أخري حين يقول :

تركـــــــــوها موات لسوافي الريـــــــــــاح

ويتواصل مد الأساليب الاستفهامية في ديوان جماع، لتبرز من خلالها مختلف الأنماط والأغراض البلاغية، ففي تصوير نهر النيل الخالد في رحلته نحو المصب عبر المدن والمغاني والعصور يقول :

هل ثار حين رأى قيدا يكبله على الثرى فتمشت فيه نيران (جماع، لحظات باقية:٤٠)

فالشاعر يتحدث عن جبل "الرجاف" الذي ثار وماج عندما أحاطته مياه النيل الخالد، في طريقها نحو المصب، ليرسم لنا صورة تقريرية رائعة، لما تعرض له الجبل من تكبيل وتقييد بفعل الأمواج المتلاطمة. ومن أساليب الاستفهام الأخرى قوله :

إن رأيت الشيخ يرعاه السقم أترى في النفس شدوا من نغم(جماع، لحظات باقية:٤٦)

وفي قصيدته " الشرق يتذكر" يجد القارئ حسن توظيف أساليب الاستفهام على نمط يخرجها من صيغها الأصلية إلى التنبيه والتذكير، ومن ذلك قوله :

أين نام الأمير ها هو ساج في الثرى وهو عاهل الأعراب

أين حراسه وأين الحواشي والجواري وطلعة البـــــــواب

راقه عدله فنام ولو كان ظلوما لهاب مر الذباب (جماع، لحظات باقية:٦٩)

فقد صاغ أسلوب الاستفهام بمعنى الأمر "أين نام الأمير" و " أين حراسه"، معناه " أخبرني" أين نحن اليوم من ابن الخطاب رضي الله عنه وهو عاهل العرب جمعاء، الذي عدل فنام نوم قرير العين هانيها، وضمن شاعرنا معانيها من القصيدة العمرية وهي واحدة من أشهر قصائد مدح أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه وهي للشاعر حافظ إبراهيم. ولا غَرْوَ، فالأمر والاستفهام أخوان من الأساليب الإنشائية التي تجمع في إطار الطلب.

وقد حفل ديوان الشاعر جماع بكثير من أساليب الاستفهام التي خرجت عن معانيها الحقيقية إلى معان مجازية، ففي قصيدة " أنت السماء " التي تعد من الومضات الأولى لشاعرية جماع يقول :

أعلى الجمال تغار منا ماذا عليك إذا نظرنا (جماع، لحظات باقية:١٠٢)

استفهام استنكاري، حيث يستنكر على من يخاطبها، كيف لها أن تغار من أن ينظر إلى جمالها الفتان، نرى كيف وظف شاعرنا أسلوب الاستفهام لتحريك العاطفة القادرة على اجتذاب المشاعر الجياشة.

رابعا : التمنّي

التمني من أنواع الإنشاء الطلبي، وعرفه (التفتازاني:٢٣٩)[٤٩] بقوله : " وهو طلب حصول شيء على سبيل المحبة " ومن هذا يتضح أن التمني طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا، وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله. (عتيق،٢٠٠٩: ١١٢) [٥٠]، كقول أبو العتاهية: (ألا ليت الشباب يعود يوما)، وقوله تعالى: (قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ) {القصص: ٧٩}. وذكر العلماء أن للتمني أدوات غير "ليت" تستعمل فيه مجازا، ومن تلك الأدوات :

١- هل:نحو قوله تعالى: (فَهَلْ لَنَا مِنْ شُفَعَاءَ فَيَشْفَعُوا لَنَا أَوْ نُرَدُّ فَنَعْمَلَ غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ) {الأعراف: ٥٣}.

٢- لو:نحو قوله تعالى: (فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ) {الشعراء: ١٠٢}.

٣- لعلّ:نحو قول الشاعر: أسرب القطا هل من يعير جناحه لعلّي إلى من قد هويت أطير

---

[٤٩] التفتازاني، سعد الدين : تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ج٢ .

[٥٠] مرجع سابق، ص ١١٢.

إن أسلوب التمني أسلوب طلبي يلجأ إليه الشاعر عندما يفصل عن شيء يريد وتحقيقه، وهو أسلوب يسهم في بناء البيت الشعري (الزركشي:٣٣٢)[٥١]، والناظر إلى ديوان جماع يجد أنه لم يستخدم أسلوب التمني إلا في خمسة مواضع، وجميعها جاء بغير أداة التمني الرئيسة (ليت)، ومن تلك المواضع قوله :

لو أدركوا قيمة الإنسان ماجمحت بهم لمقتل حر نزوة الأرب(جماع، لحظات باقية:٥٨)

فالشاعر يتمنى بالأداة (لو) إن كان أدرك الغزاة لمصر قيمة الإنسان، لما كانوا قتلوا ما قتلوا. وأيضا في قصيدة "الشرق يتذكر" يتمنى لو وعوا الذين أشعلوا الحرب في الشرق من الأتراك وغيرهم، أهمية السلم وروح الإخاء، لما كانوا قدسوا الحروب وجعلوها ديدنهم :

قدسوها ولو وعوا قدسوا السلم وروح الإخاء في الأحباب (جماع، لحظات باقية:٧٣)

وفي قصيدته الغزلية (يا ملاك) يقول:

نتناجى بما مني العهود آه العهود لو كان تعود (جماع، لحظات باقية:١٣١)

فيتمنى لو تعود له أيام الحب والمناجاة ، فاستخدم (لو) بمعنى (ليت) لأن التمني صعب الوقوع بعيد المنال.

رابعا : النداء

النداء، هو طلب توجّه المخاطب إلى المتكلّم بحرف يفيد معنى: (أنادي). وعرفه (المراغي، ١٩٨٦: ٨١) : " هو دعوة المخاطب بحرف نائب مناب فعل مثل، أدعو ونحوه "[٥٢]، وأدواته ثمان : يا، والهمزة، وأي، وآي، ووآ، وأيا، وهيا، ووا[٥٣].

---

[٥١] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله : البرهان في علوم القرآن، ج٢،

[٥٢] المراغي، أحمد : علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

ويخرج النداء من معناه الحقيقي إلى معان وأغراض أخرى تفهم من السياق. يقول (عتيق، ٢٠٠٩: ١١٨)[٥٤] : قد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخري هي:

١- الإغراء نحو قول المتنبي مخاطبا سيف الدولة : يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
٢- التحسر نحو قول ابن الرومي : يا شبابي وأين مني شبابي آذنتني حباله بانقضاب
٣- الزجر نحو قول الشاعر : إلام يا قلب تستبقي مودتهم وقد أذاقوك ألوانا من الوصب
٤- الاستغاثة نحو : يا أولي القوة للضعفاء.
٥- التعجب نحو : يا لجمال الربيع.
٦- الندبة نحو : يا وا كبدي، ويا ولداه.
٧- الاختصاص نحو : بعلمكم أيها الطلبة ينهض الوطن

فالنداء أحد أساليب الإنشاء الطلبي المهمة التي تسهم في تشكيل لغة الشاعر، والمتأمل في ديوان إدريس جماع يجد أنه أكثر من استخدام النداء، ومن مواضع استخدام النداء فيه :

فيا وطني سلمت غدا نحقق مشرق الأمل(جماع، لحظات باقية:٣٠)

نادى الشاعر (وطنه) وخرج النداء عن معناه الحقيقي إلى المجازي، وأفاد " الحنين والاشتياق" وقد جاء النداء مصورا لما في نفس الشاعر من وطنية صادقة تجاه وطنه السودان. ومن النداء الذي خرج عن معناه الحقيقي في ديوان الشاعر:

---

[٥٣] المرجع السابق، ص ٨١.
[٥٤] مرجع سابق، ص ١١٨.

عد إلينا أيها العيد غدا بالذي ننشده في غدنا (جماع، لحظات باقية:٣٣)

جاء النداء هنا ليفيد " الاختصاص" فالشاعر خص عيد الحرية والنصر والاستقلال بأن يعاود وألا ينقطع، وقد أكد ذلك من خلال قصيدته" نضال لا ينتهي" التي أنشأها من وحي الذكرى الأولى للحرية، فيقول :

جئت يا عيد بألوان الجنى والنضارات إلى سرحتنا (جماع، لحظات باقية:٣٣)

اصدحي يا نفس في فيض السنى وانسجي سحر المرائي (جماع، لحظات باقية:٣٣)

وفي قصيدته " جامعة الخرطوم" يقول :

يا منار العلم والعلم حياة شعبنا (جماع، لحظات باقية:٣٧)

يصف الشاعر جامعة الخرطوم بأنها منارة العلم، ويثبت بأن العلم حياة، في إشارة واضحة بأهمية العلم ودوره المختلفة، ففي نفس القصيدة يقول :

فاسعدي يا موطن العلم ويا أرض الجدود

وكثيرا ما يشير الشاعر إلى دُور العلم، ففي قصيدته "بخت الرضا " يقول :

يا معهدا علم الجهاد بكفه اليمنى وباليسرى مصابيح الهدى

وقد شكلت جملة النداء محورا انطلق من خلاله الشاعر جماع للتعبير عن مختلف المعاني والدلالات والأغراض البلاغية. فمن أغراض النداء التي طرقها الإغراء كما جاء في قوله :

إن في الأعماق صوتا صاح يا حر تقدم

وقد ورد النداء بصيغة (يأيها) كما جاء في قصيدته " الشرق يتذكر" :

أيها الحادي انطلق واصعد بنا وتخير في الذرى أطولها (جماع، لحظات باقية:٥٢)

كذلك نلحظ أن من أغراض النداء في ديوان الشاعر جماع الفخر ومن ذلك ما ورد في قصيدته " وفد البيان" : (جماع، لحظات باقية:٤٢)

يا وفد حياك الربيع وطالما أسر المشاعر زاهيا مترنما وفد البيان

حيث يفخر بوفد الصحافة السوداني ببيت السودان في القاهرة أيام استعمار الحركة الوطنية، ويمدحهم ويمجدهم في نفس القصيدة بقوله :

أنا ما نظمت الشعر يوم لقائكم لكنما طربي طغى فتكلما(جماع، لحظات باقية:٤٢)

وقد نلحظ في ديوان شاعرنا جماع أنه غمر (مصر) بفائق التعظيم من خلال أسلوب النداء ومن ذلك قوله :

يا مصر بددت أحلام الغزاة ضحى

وخايلت وهمـهم أمنية الغلب (جماع، لحظات باقية:٥٦)

وقوله : **نازلت يا مصر من راموك واعتفوا**

ونحن بين شديد السخط والعجب(جماع، لحظات باقية:٥٧)

وقوله: **يا مهجرا للأنبياء وقبر سائر من ظلم** (جماع، لحظات باقية:٦٥)

في كل أسلوب نداء فيما ورد أعلاه، نجد غرضه التعظيم والتشريف لمصر. وفي مقابل غلبة استعمال الأداة (يا) انعدم استعمال أدوات النداء الأخرى في ديوانه، ولا غرابة في ذلك، فلم يقع نداء في القرآن إلا بأداة النداء (يا). أما المنادي في ديوانه فقد تنوع وجاء في أغلب الأبيات على صورة المضاف، وصورة المفرد العلم.

خاتمة:

النتائج والتوصيات:

أولا : النتائج

خرجت الدراسة بعدد من النتائج:

١- إن الشاعر إدريس محمد جماع شاعر فذ، تغنى بالحرية والاستقلال لوطنه، وقد ساهم بشعره في تشكيل الوجدان السوداني.

٢- لغة الشاعر إدريس جماع وأسلوبه لهما الدور الكبير في رسم المشاعر الوطنية، مما أدى إلى اختيار شعره ليكون من مقررات اللغة العربية في المدارس الأساسية والثانوية بالسودان، كما تغنى بشعره عدد من المطربين في السودان.

٣- تناول الشاعر جماع في ديوانه كل أساليب الإنشاء الطلبي وهي : الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، والتمني، بنسب متفاوتة.

٤- يكاد أسلوبا النهي والتمني أن يختفيا من ديوان الشاعر إدريس جماع، وقد ورد أسلوب النهي في ثلاثة مواضع وأسلوب التمني في خمسة مواضع، وقد جاء أسلوب التمني بالأداة " لو " دون سائر أدوات التمني الأخرى.

٥- إن أكثر أساليب الإنشاء الطلبي في ديوان (جماع) النداء، يليه الاستفهام، ثم الأمر.

ثانيا : التوصيات

يوصي الباحث بالآتي :

١- إجراء دراسات أخرى حول شعر إدريس جماع تتناول جوانب بلاغية أخرى.
٢- تضمين عدد أكبر من قصائد إدريس جماع في مناهج التعليم العام بالسودان.
٣- إجراء دراسات بلاغية أخرى حول شعراء سودانيين آخرين.

المراجع والمصادر :

القرآن الكريم.

- إبراهيم، حامد : إدريس جماع شاعر سوداني منسي عربيا، جريدة الراية، شركة الخليج للنشر والطباعة، قطر، فبراير٢٠١٠.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي : لسان العرب، ج١، دار صادر بيروت

- باركا، نايس (Nice Barca) : منتديات ستار تايمز(web)، أرشيف الدراسة والمناهج التعليمية ، ٢٠٠٧.
- التفتازاني، سعد الدين : تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ج٢ .
- الجرجاني، عبد القاهر : التعريفات، شرح محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٤٠.
- جماع، إدريس محمد : ديوان لحظات باقية، دار الفكر، الخرطوم، ط٤، ١٩٨٩ ،
- رامول، أمينة : دلالة الجملة الطلبية في شعر أبو القاسم الشابي، رسالة ماجستير، جامعة محمد
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن، ج٢،
- الزمخشري : الكشاف عن حقائق وعيون الأقاويل، دار الفكر، ج٢، ص٩١.
- السيوطى : الإتقان في علوم القرآن، ص٧٩.
- الصعدي، عبد المتعال : بغية الإيضاح، مكتبة الآداب، مصر، ج١، ص٣٢.
- عبد المجيد، محمد محجوب محمد : تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر إدريس جماع، مجلة دراسات اللغة العربية، العدد ٦،
- عتيق، عبد العزيز : علم المعاني، دار النهضة العربية، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.
- الفرزدق، همام بن غالب، بوابة الشعراء (web)
- مدثر، محمد حجاز : إدريس جماع حياته وشعره، الدار السودانية ، الخرطوم، ١٩٨٣ .
- المراغي، أحمد : علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.
- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم : جواهر البلاغة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ج١، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨.

.... ❖❖❖❖❖ ....

التّناص الدّينيّ في رواية "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير

محمد توحيد عالم *

تناول البحث ظاهرة "التّناص الدينيّ في رواية "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير"، وبدأت الدِّراسة بفنّ التّناص تعريفاً وتقسيمًا وتنويعًا، وبيّنت أثرها على الأدب العربيّ، وتَظهر أهمّيّة البحث في أنها تُظهر تعدّد التّناصّات الدِّينيّة لدى الأديب علي أحمد باكثير، حيث إنه استقى العديد من أفكاره ومعانيه من النُّصُوص الدِّينيَّة لتكون بجانب لغته أسلوبًا يجذب المتلقّي، ويحجز للكاتب مكانًا في قلب المتلقّي. تناول البحث حياة علي أحمد باكثير باختصار، وقدم ملخّصًا وجيزًا لرواية "وا إسلاماه"، ثُمَّ تناول التَّناص الدينيّ، والبحث عن النُّصُوص الغائبة الدِّينيَّة المكوّنة لنصّ الرواية جماليًا وفكريًا من الأدب؛ أين يكتسب هذا النصّ جمالياته اللُّغويَّة من جمال اللُّغة الدِّينيَّة ؟ وكيف تأثّر الكاتب بالأدب الدينيّ؟ ويبين لنا امتزاجه بالأدب الدينيّ العربيّ، حيث لم يفارق فكره ولسانه. ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن تقنيَّات استخدمها الأديب لآليات التَّناص الدينيّ في روايته، وبيان قدرته على إعادة تشكيل ما استوحاه من النُّصُوص الغائبة في صور جديدة؛ ولهذا فإنّ هذا البحث ما هو إلَّا دراسة تطبيقيّة تحليليّة لنماذج التَّناص الدينيّ الَّتِي تضمّنها روايته وقد أخذت النُّصُوص ذاتها لتدعيم الدِّراسة وتعزيزها، وذيّلت الدِّراسة بخاتمة.

* باحث في الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة غوربنغا، مالده، بنغال الغربية، الهند

الكلمات المفتاحية: التّناص الدينيّ، رواية "وا إسلاماه"، حياة علي أحمد باكثير، الجمالية.

التّناص: التَّناص، أو تداخل النُّصُوص مصطلح يعدّ من المصطلحات الَّتِي شاعت في الستينيات من القرن المنصرم، وظهر كما يشير أغلب الدارسين على يد الباحثة جوليا كرستيفا في العام ١٩٦٦م. إنّ نظريّة التَّناص محل اهتمام وانشغال الكثير من النقاد الغرب والعرب، فهو تقنيّة تداخل النُّصُوص فيما بينها، وتحليل النص بالاعتماد على آلية التَّناص يمكن أن يؤول في الأخير إلى تشكيل نصٍّ ثالث يصوغه القارئ.

ظهر مصطلح التَّناص في الدِّراسات العربيّة حديثًا، وهذا لا يعني أنّ مفهوم التَّناص لم يكن موجودا من قبل، فلو نظرنا إلى العصر الجاهليّ لوجدناه يتجلى في المقدمة الطللية، قد تنبّه النقد العربيّ القديم إلى ظاهرة التَّناص ولكن بمسميات أخرى مثل التضمين، والاقتباس، والسرقات وغيرها.

من هنا، رأى الدكتور أحمد الزعبي "أنّ موضوع التَّناص، أو مفهوم التَّناص ليس جديدًا تمامًا في الدِّراسات النّقديّة المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال وإنّما هو موضوع له جذوره في الدِّراسات النّقديّة شرقًا وغربًا بتسميات ومصطلحات أخرى. فالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك في النقد العربيّ القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التَّناص في صورته الحديثة... إنّ مفهوم التَّناص المعاصر قد تشعّب وتعمّق واتّسع؛ بحيث احتوى تلك المصطلحات

القديمة وتجاوزها وأضاف عليها عناصر جديدة وموضوعات تناصيّة أخرى كثيرة".[١]

التَّناص هو المقابل العربيّ للمصطلح الإنجليزيّ Intertextuality والمصطلح الفرنسيّ Intertexualite، وقد يترجم أحيانًا إلى تداخل النُّصُوص مسؤولًا، أو النُّصُوصيّة.[٢]

إذ تعدّدت ترجمة المصطلح تتعدّد التعريفات، على أنّنا يمكن أن نبسط تعريف التَّناص بأنّه يعني: "أنْ يتضمن نصّ أدبيّ ما نصوصا، أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التليمح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج تلك النُّصُوص أو الأفكار مع النصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل".[٣]

وتعدّ الباحثة جوليا كرستيفا رائدة هذا المصطلح، وهي ترى أنّ كل نصّ يتشكّل من تركيبة فُسَيْفِسَائِيّة من الاستشهادات، وكل نصّ هو امتصاص، أو تحويل لنصوص أخرى.[٤]

وقال محمد مفتاح: أنّ التَّناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة.[٥]

---

[١] الزعبي، أحمد: التَّناص نظريًّا وتطبيقيًّا (الأردن، عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٠) ص ١٩.
[٢] المصدر نفسه، ص ١١.
[٣] المصدر نفسه، ص ١١.
[٤] المصدر نفسه، ص ١١.
[٥] مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (بيروت، المركز الثقافي العربيّ، ط ٣، ١٩٩٢) ص ١٢١.

أقسام التَّناص: يأتي التَّناص في الأعمال الأدبية على قسمين وإن اختلفت التسميات: التَّناص الدَّاخليّ والتَّناص الخارجي، أو تناص التجلي وتناص الخفاء.

التَّناص الدَّاخليّ: يُسمّى بتناص التجلِّي هو حوار يتجلّى في توالد النصّ وتناسله، وتناقش فيه الكلمات المفاتيح، أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرّيّة[٦]. ويدخل تحته ما عُرِف في النّقد القديم بالسّرقة، والاقتباس، والتضمين، والاستدعاء. فهو عمليّة واعية تقوم بامتصاص نصوص متداخلة ومتفاعلة وتحويلها إلى النّص، ويعتمد الأديب فيه أحيانًا إلى استحضار نصوص بلغتها الَّتِي وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النّبويّ، والشعر. التَّناص الدَّاخليّ، أو التَّناص المباشر هي الاقتباس الحرفيّ للنُّصُوص.[٧]

التَّناص الخارجيّ: هو حوار بين نصّ ونصوص أخرى مُتعدّدة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التَّناص الخارجيّ في نصّ عملية ليست بالسّهلة، وعلى الخصوص إذا كان النّصّ مبنيًّا بصفةٍ حاذقة، ولكنها مهما تستّرت واختفت فإنّها لا يمكن أن تختفى على القارئ المطّلع الَّذِي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها[٨]. هو تناص مع نصوص أخرى للمؤلّفين آخرين. التَّناص الخارجيّ، أو التَّناص غير مباشر هو الَّذِي يتضمّن فيه النّص تلميحًا، أو إيحاء.[٩]

أنواع التَّناص:

[٦] عزام، محمد: النص الغائب: تجليات التَّناص في الشعر العربيّ (دمشق، اتّحاد كتّاب العرب، ٢٠٠١) ص ٣١.
[٧] الزعبي، أحمد: التَّناص نظريًّا وتطبيقيًّا (الأردن، عمان، مؤسسة عمون، ط ٢، ٢٠٠٠) ص ٢٩.
[٨] عزام، محمد: مصدر سابق، ص ٣١.
[٩] الزعبي، أحمد: مصدر سابق، ص ٢٩.

ينقسم التَّناص إلى أنواع مُتعدّدة بحسب نوع النصّ المقتبس، فهناك التَّناص التاريخيّ والأدبيّ والدينيّ، والأخير هو ما ستناوله هنا.

التَّناص الدينيّ: ونعني بالتَّناص الدينيّ "تداخل نصوص دينيّة مختارة- عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدِّينيَّة الدِّينيَّة ...- مع النصّ الأصليّ للرواية، حيث تنسجم تلك النُّصُوص مع السياق الروائيّ وتؤدّي غرضًا فكريًّا، أو فنّيًا، أو كليهما معًا"[10]. وفي التَّناص الدينيّ"يتداخل المتفاعل النصّي الدينيّ مع التاريخ، وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينيّة لها بُعد تاريخيّ (موسى-يعقوب-صاموئيل..). وتتجلى تلك المتفاعلات من خلال آيات، أو مقتطفات مأخوذة من القرآن الكريم، أو الكتاب المقدس، أو إشارات إلى بعض القصص، أو الوقائع فيها مثل قصة الخلق...، أو الإشارات الدِّينيَّة العديدة إلى الأكل والشيطان، أو بعض الممارسات الدِّينيَّة، أو بعض الشّعائر مثل رمضان والصلاة، والأحاديث النَّبويَّة، أو الصوفية[11] ". فالتَّناص الدينيّ في رواية علي أحمد باكثير متناثر في مجموع روايته.

علي أحمد باكثير:

هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي، ولد سنة ١٩١٠م في جزيرة سوروبايا بإندونيسيا لأبوين يمنيَّيْن من منطقة حضر موت. لما بلغ العاشرة من عمره سافر به أبوه إلى حضر موت لينشأ هناك نشأةً عربيّةً إسلاميةً مع إخوته لأبيه فوصل مدينة سيئون بحضر موت في العام ١٩٢٠م وتلقّى هناك تعليمه في مدرسة النهضة العلمية ودرس علوم العربيّة والشريعة على شيوخ أجلاء.

---

[10] الزعبي، أحمد: مصدر سابق، ص ٣٧.

[11] يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيّ، ط ٢، ٢٠٠١) ص ١٠٧.

عاش باكثير حقبةً زمنيّةً غير قصيرةٍ في حضرموت ثُمَّ تنقل بين عدن وصومال وحبشة ثُمَّ استقر زمنًا في الحجاز، حيث كتب أول عمل مسرحي شعري له " همام في بلاد الأحقاف".

وصل باكثير إلى مصر سنة ١٩٣٤م، والتحق بجامعة فؤاد الأول، حيث حاز البكالوريوس في الآداب في قسم اللُّغة الإنجليزية في العام ١٩٣٩م، وبعد انتهاء الدِّراسة فضّل الإقامةَ في مصر، حيث أحبّ المجتمع المصريّ وتفاعل معه، وأصبحت صلته برجال الفكر والأدب وثيقة، من أمثال: العقّاد، وتوفيق الحكيم، والمازني ونجيب محفوظ، وصالح جودت، وغيرهم حتى توفي في مصر سنة ١٩٦٩م.

لقد نشأ علي أحمد باكثير نشأةً عربيَّةً إسلاميَّةً منذ نعومة أظفاره في موطن آبائه حضر موت، حفظ القرآن الكريم في سنّ صغير بمدينة سيئون، وكان شغوفًا بشعر المتنبي وامرئ القيس، ودرس الإسلام من ينابيعه الأصيلة دراسة عميقة وافية، "واستقى باكثير فكره الإسلاميّ من ينابيعه الأصيلة، أي: القرآن والسُّنّة، وقد تجلّى اتجاهه الإسلاميّ والتزامه بالفكر الإسلاميّ في آثاره الشعريّة، والمسرحيّة، والروائيّة، بصورة واضحة، حيث يصدر فيها من التصوّر الإسلاميّ ويدعو إلى الفكر الإسلاميّ، ولا يرى في ذلك بأسًا؛ لأنّه يعتقد أنّ كلّ كاتب لا بُدّ أنْ يكون له فكرة يدعو إليها في عمله الفنّيّ"[١٢]. هو كاتب إسلاميّ، وروائيّ ومسرحيّ بارع، وشاعر ماهر. وتنوّع إنتاجه الأدبيّ بين الرواية، والمسرحيّة الشعريّة، والنثريّة، كما كتب العديدَ من المسرحيّات السياسيّة والتاريخيّة ذات الفصل الواحد، وكان ينشرها في الصُّحُف والمجلّات السّائدة آنذاك.

[١٢] د. سرباز، حسن: الاتجاه الإسلاميّ في روايات علي أحمد باكثير التاريخيّة (من أبحاث مؤتمر "علي أحمد باكثير ومكانته الأدبيّة"، القاهرة، ٢٠١٠) ص ١٠٦.

رواية "وا إسلاماه":

رواية "وا إسلاماه" هي رواية تاريخيّة عربيّة للكاتب علي أحمد باكثير صدرت عام ١٩٤٥، تتناول مرحلة من مراحل الدولة الأيوبيّة، وهي المرحلة الَّتِي انتقل فيها الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، كما تتناول غزو التتار لمدينة بغداد، وتولى شجرة الدر حكم مصر، ومحاربة قطز للتتار وانتصاره عليهم في معركة عين جالوت. فتبدأ الرواية بالحديث عن جلال الدين بن خوارزم شاه الَّذِي يعد العدة لمحاربة التتار بمساعدة زوج أخته الأمير ممدود، وإبان التجهيز للمعركة يطلب جلال الدين من أحد المنجمين رأيه في نتيجة المعركة، فتنبّأ المنجم نصر جلال الدين أولا ثُمَّ هزيمته، ولما كانت زوجة جلال الدين وأخته حاملة، قلق جلال الدين خشية أن تلد زوجته بنتًا وأخته ولدًا، وبعد حين تبدأ المعركة وينتصر جلال على التتار حيث هو يعود ظافرًا، والرواية كلها محتوية على تلك المعركة الدامية؛ إذ نرى محورها من أشدّ مراحل التاريخ العربيّ والإسلاميّ، حيث تعرّض العالم الإسلاميّ لخطرين محدقين، مثل: الخطر الأول في وجود الصليبيّ في بلاد المسلمين و خاصةً في بلاد الشام، وأمّا الخطر الآخر وهو الأهمّ في غزو التتار لبلاد المسلمين واحتلالهم لها، وتمكّنهم من القضاء على الخلافة العباسيّة في بغداد. على الرغم من ذلك، ركزت الرواية على كيفيّة النهوض والتصدّي لذينك الخطرين بالإعداد والتجهيز للجهاد بقيادة الملك قطز سلطان مصر الَّذِي ردّ كيد التتار وحقّق النصر للمسلمين في معركة عين جالوت. فكانت هذه الرواية بمثابة رسالة للشعب المصريّ، حيث توضح فساد الحاكم في ظلّ وجود ا الاحتلال الانجليزيّ، واستمرار التناحر السّياسيّ بين الأحزاب المختلفة. وتعدّ هذه الرواية شهادة ناطقة على أنّ في ذلك الشعب الَّذِي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة إذا وجدت من يحسن استشارتها والانتفاع بها أتت بالعجائب، وقامت بالمعجزات.

تعرض باكثير في روايته "وا إسلاماه" للأحداث الَّتِي وقعت في مصر وما حولها، والَّتِي يطلّ القارئ منها على المجتمع الإسلاميّ إبّان غزو التتار للعالم الإسلاميّ في أهم بلاده من نهر السّند إلى نهر النيل[١٣]. وقد حشد الكاتب في روايته كثيرًا من الشخصيّات التاريخيّة الحقيقيّة، كما طعمها بشخصيّات أخرى خياليّة، ودفع بها إلى خضمّ الأحداث الحربيّة والسّياسيّة المتأجّجة، على نحو من الصّراع الملحميّ الَّذِي لا يخلو من تشويق، وإثارة. وتشتمل الرواية على ستة عشر فصلًا.

التَّناص في رواية "وا إسلاماه":

إنّ أكثر ما يلفت الانتباه في لغة باكثير اعتماده الكبير على تقنية التَّناص، حيث ظهرت تلك التقنيّة اللُّغويَّة بوفرةٍ في نصوصه الروائيّة خاصةً التَّناص الدينيّ مع القرآن الكريم بالدرجة الأولى، والأحاديث النَّبويَّة الشريفة بالدرجة الثانية، وقصص الأنبياء بالدرجة الثالثة، إضافةً إلى التَّناص الأدبيّ مع الشعر العربيّ القديم، ولعل نشأته الدِّينيَّة وتشرّبه لروح القرآن الكريم والحديث الشريف، إضافة إلى تعلُّقه بالشعر العربيّ قديمًا وحديثًا؛ شكّلت جميعًا عوامل مهمّة في كثرة لجوئه إلى الاستشهاد بكل منها كلّما سنحت الفرصة. ويظهر ذلك بوضوح في رواية "وا إسلاماه"، حيث وسّع الكاتب من آفاق النصّ ودلالاته، فجعل السّرد اللُّغويّ ثريًّا وممتعًا في الوقت نفسه، وكان لتلك التقنيّة اللُّغويَّة أثر كبير في جذب المتلقّي وزيادة اندماجه في أحداث الرواية من خلال إلغاء الحدود بين النُّصُوص المختلفة والربط فيما بينها؛ لتشكيل بِنْية روائيّة هادفة ومؤثّرة تعكس قدرة الأديب ومهاراته الفنيّة العالية، وتدلّ على اتِّساع مخزونه الأدبيّ والمعرفيّ والثقافيّ، وميله إلى التجديد في لغة الرواية

[١٣] غوري، محمد علي: علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلاميَّة في الأدب العربي: وا إسلاماه نموذجا (موقع الأديب علي أحمد باكثير، من أبحاث مؤتمر مئوية باكثير بالقاهرة ٢٠١٠) ص ٢٠٥.

وتمييزها بخاصيّة الانفتاح على الأجناس الأخرى، وقد ظهرت تلك التقنية بوفرةٍ في الروايات التاريخيّة الّتِي تأثّرت بخصائص الرواية الجديدة.

تتمثل أكبر التحوّلات عند علي أحمد باكثير في تأثّره بلغة القرآن الكريم والأحاديث النَّبويَّة سواء على مستوى السّرد أم الحوار، حيث استشهد بالكثير من الآيات القرآنيّة والأحاديث النَّبويَّة في ثنايا رواياته، سواء كان ذلك الاستشهاد والتضمين نصيًّا صريحًا، أم محورًا ومتلاحماً مع المواقف والمشاهد الروائيّة المختلفة بما ينسجم مع الأهداف الفنيّة والموضوعيّة للخطاب الروائيّ في الأدب الإسلاميّ.

التَّناص مع القرآن الكريم:

يُعدّ القرآن الكريم رمزًا للمثل والقدوة والعظة، والنُّصُوص القرآنيّة قادرة -بلا شك- على إلهام الكاتب بما تحويه من معانٍ متجدّدة، فإنّ استدعاء النُّصُوص القرآنيّة هو أحد السُّبُل للارتقاء الفنّيّ، فلتلك الاستدعاءات رؤى خاصة تتجانس وتتلاءم وتقوي موقف الكتابة فالنُّصُوص الغائبة هي العتبات، أو الشفرات الّتِي يمكن من خلالها الدخول إلى النص الحاضر وهو ما يجعل في النصّ نكهة وجمالية عند المتلقّي يربطها بجذور معيّنة يستمتع خلال عملية تلمسه لها. فالتَّناص القرآنيّ هو عبارة عن إعادة قراءة النُّصُوص المقتبسة في ضوء النصّ الجديد الراهن، وإعادة صياغتها، وقراءتها في إطار جديد ونصّ جديد.[١٤]

لا يخفى على أحد أنّ النُّصُوص القرآنيّة قادرة-بلا شك-على رفد ذاكرة الشاعر بمعانٍ ودلالاتٍ، ومعارف ومحاور مُتجدّدة، ومنظورات مُتعدّدة،

---

[١٤] الهادي عرجون: "التَّناص القرآني"، الرابط: www.diwanalarab.com/التَّناص-القرآني

فكان استدعاء الشاعر واستلهامه لآي القرآن الكريم ،أو ألفاظه، أو قصصه، أو أحداثه، أو شخصياته، أو معانيه أحد السُّبُل والأسباب في الانتقال بالنصّ من العقم، واللاانتاجيّة إلى نصّ مليء بالتجارب، والحقائق.[١٥]

تبدو ثقافة الأديب علي أحمد باكثير الدِّينيَّة واضحة من خلال الرواية في مجملها؛ إذ إنّها تدور حول محور الجهاد في سبيل الله، بما يشمله من جهاد بالنفس، وجهاد بالمال، والإعداد لذلك إلى آخر تلك المعاني الَّتِي تدلّ على ثقافة إسلاميّة عميقة، ولقد أبدع المؤلف في وصف الجهاد وأثره، وما ينتظر المجاهد من أجر عظيم عند الله. كما تبدو ثقافة دينيّة من خلال تضمينه لكثير من الآيات الكريمة؛ ما يدلّ على استيعابه لكتاب الله عزّ وجلّ، وتمثّله له حتى امتلأت به نفسه، فسال على قلمه.

1- .....

كان من أجمل ما اقتبسه من القرآن الكريم تصوير انقطاع المدد من دمياط وتصوير هزيمة ملك فرنسا فقوله في معركة دار فارسكور، حيث يقول الكاتب:

"وما انقطع المدد من دمياط عن العدو حتى أذاقهم الله لباس الجوع والخوف، وصاروا محصورين لا يطيقون المقام ويخشون الذهاب. فضاقت بهم أنفسهم وبلغت قلوبهم الحناجر، فأحرقوا مراكبهم بمثل ما يتّقد في نفوسهم من نار الغيظ. ثُمَّ خربوا بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ..... حتى إذا بلغوا فارسكور لقيهم الموت من أمامهم .... والتجأ الملك الخاسر إلى تل المنية، منية عبد الله، وقال: " سآوي إلى جبل يعصمني من الموت"، وقال المسلمون: " لا عاصم اليوم من

[١٥] الدهون، إبراهيم مصطفى محمد: التَّناص في شعر المَعَرّي (أطروحة الدكتوراه، جامعة اليرموك في إربد، الأردن، ٢٠٠٩) ص ١٣١.

أمر الله إلّا من رحم". وتم بينه وبينهم الأمان فكان من المعتقلين. وقيل: يا أرض القتال ابلعي أشلاءك، يا سماء الموت أقلعي، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت سفينة الإسلام على جودى النصر، وقيل بعدا للقوم الظالمين".[16]

وصف المؤلف في ذلك المتن انقطاع المدد عن الصليبيين: "حتى أذاقهم الله لباس الجوع والخوف" تناص مع قول الله تعالى: "وَضَرَبَ اللهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَّأْتِيْهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الْجُوْعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوْا يَصْنَعُوْنَ﴾ (النحل: ١١٢) ثُمَّ يورد الكاتب: "فضاقت بهم أنفسهم وبلغت قلوبهم الحناجر" تناص مع قوله تعالى: إِذْ جَآءُوْكُم مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوْبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّوْنَ بِاللهِ الظُّنُوْنَا﴾ (الأحزاب: ١٠)، ثُمَّ بيّن الأديب أحوالهم في العبارة: "ثُمَّ خربوا بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين" تناص مع الآية القرآنيّة: "يُخْرِبُوْنَ بُيُوْتَهُمْ بِأَيْدِيْهِم وَأَيْدِيْ الْمُؤْمِنِيْنَ﴾ [الآية ٢، الحشر/٥٩]، والعبارة الأخير: "وقال: سآوي إلى جبل يعصمني من الموت، وقال المسلمون: لا عاصم اليوم من أمر الله إلّا من رحم. وتم بينه وبينهم الأمان فكان من المعتقلين. وقيل: يا أرض القتال ابلعي أشلاءك، يا سماء الموت أقلعي، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت سفينة الإسلام على جوديّ النصر، وقيل بعدا للقوم الظالمين"، يتطابق هذا الحوار مع حوار نوح عليه السلام مع ابنه كما ذكره الله تعالى في سورة هود من القرآن الكريم: "قَالَ سَآوِيْ إِلى جَبَلٍ يَّعْصِمُنِي مِنَ الْمَآءِ، قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلَّا مَنْ رَّحِمَ﴾ وَقِيْلَ يَآ أَرْضُ ابْلَعِيْ مَآءَكِ وَيَا سَمَآءُ أَقْلِعِيْ وَغِيْضَ الْمَآءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُوْدِيِّ وَقِيْلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِيْنَ﴾ (هود: ٤٣ و ٤٤).

[16] باكثير، علي أحمد: وا إسلاماه، (القاهرة، مكتبة مصر، دون تاريخ النشر) ص ١٣٤ و ١٣٥.

لقد استوحى الكاتب الوصف السابق من الآيات القرانيّة من سور مختلفة؛ بحيث شكّل من بعض جملها ومفرداتها صورة فنّيّة مركّبة تظهر شدّة ضعف الصليبيين وتمهد لهزيمتهم. مع أنّ تلك الآيات الّتِي تتحدّث عن مواقف مختلفة، استطاع الكاتب توظيف مفرداتها لغويًا ليعبر تعبيرًا صادقًا ودقيقًا ومؤثّرًا عن موقف واحد هو بيان حال الصليبيّين وقت هزيمتهم أمام المصريين.

2 -صفّا كأنهم بنيانٌ مَرْصوصٌ

كان الملك الصالح أيوب شعلة من النشاط، لا يهدأ ولا يفتر ولا يستريح من العمل الدائم في توسيع رقعة ملكه، وتنظيم بلاده وتجميلها، فقد عمر فيها من الأبنية والقصور والقلاع والجوامع والمدارس ما لم يعمر أحد من سلفه مثله حتى وهنت قوته، وساءت صحّته فذهب إلى دمشق ليستشفى بهوائها عملًا بنصيحة أطبّائه. انتهزت الفرصة للصليبيين ليغيروا على مصر بسفنهم من البحر؛ لأنّهم شعروا بالخطر الّذِي يتهدّد إماراتهم بالشام من جرّاء حملات الملك الصالح أيوب وانتصاراته، فكاتبوا لويس التاسع ملك فرنسا في ذلك واتّفقوا معه بالهجوم على مصر. فبدأت المعركة ودارت بينهم وبين المسلمين أيّامًا، وخلال المعركة توفى الملك الصالح أيوب، ثُمَّ وقعت الحرب في ساحة القصر، وانتصر المسلمون هناك ثُمَّ كان ميدان القتال في شمال المنصورة وبين أزقّتها. يورد الكاتب أحوال الحرب: "وقد نجح في ذلك كله وفاز بما أراد. ولكن المسلمين قد استيقظوا من سُباتهم، وانتبهوا من غفلتهم، وغلت الحميّة حميّة الإسلام في قلوبهم، ووطنوا أنفسهم على بذل أرواحهم فداءً لله ولمصر، فجمعوا صفوفهم

كأنّها بنيانٌ مرصوصٌ، وحملوا حملة واحدة مزّقت صفوف الأعداء وشتّتهم بددًا.."[17]

وفي قول الكاتب: : "صفوفهم كأنها بنيان مرصوص" تناص مع قول الله تعالى في القرآن الكريم: "إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الَّذِيْنَ يُقَاتِلُوْنَ فِيْ سَبِيْلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَّرْصُوْصٌ﴾ (الصف: ٤).

3 -اَللهُ نُوْرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصبَاح...

كانت شجرة الدرّ زوجة الملك الصالح نجم الدين أيّوب ملك مصر أيام هجوم الصليبيِّين عليها، ذات ذكاء ودهاء، تولّت حكم مصر بعد وفاة زوجها مرحلة من الزمن، ثُمَّ تنازلت عنه بعد أن استنكر الخليفة العباسيّ أنْ تتولى الحكم امرأة، وبعد أنْ ثار عليها الأيّوبيّون لمقتل توران شاه ابن زوجها، وأيضاً كانت سببًا في إثارة الصراع بين عز الدين أيبك وفارس الدين أقطاي للزواج بها بعد وفاة زوجتها. إنّ عز الدين أيبك وأقطاي كانا يحبّان شجرة الدر وبعثا إليها رسولاً كما بعث أقطاي إليها بيبرس رسولًا من قبله، وبعث عز الدين أيبك قطز. كلهم يصف لها حب صاحبه وغرامه بها. دار بينها وبين ذينك الرسولين المتنافسين وصائف صاحبهما، فيقول الكاتب في الحوار الّذِي دار بين شجرة الدر و قطز، قال لها قطز: "مولاتي السلطانة، يا أجمل غانية رويت من ماء النيل! لو كان أستاذي مجوسيًّا لكنتِ ناره الّتِي يعبدها، ولو كان وثنيًّا لكنتِ صنمه الّذِي يتوجّه إليه. ولكنه مسلم صادق الإيمان، فأنتِ كعبته وصلاته، وأنتِ الزلفى الّتِي يتقرّب بها إلى الله".

[17] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٣٤.

"مولاتي السّلطانة، يا أجمل غانية رويت من ماء النيل! لقد ضرب الله في كتابه للناس أمثالًا لعلّهم يعقلون؛ فضرب مثلًا لنوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درّيّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقيّة ولا غربيّة، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار. وأين نور الله الَّذِي أشرقت به السماوات والأرض يا مولاتي من تلك المشكاة."[١٨]

في تلك العبارة الّتِي أتى بها قطز تناصّ مع قول الله تعالى: "اَللّهُ نُوْرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيْهَا مِصْبَاحٌ، اَلْمِصْبَاحُ فِيْ زُجَاجَةٍ، اَلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُّوْقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُوْنَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَّكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ، نُوْرٌ عَلَى نُوْرٍ، يَهْدِي اللهُ لِنُوْرِهِ مَنْ يَّشَآءُ، وَيَضْرِبُ اللهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ، وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيْمٍ» [الآية٣٥، النور/٢٤] . كأنّ الكاتب يقصد بالتّناص مع الآية الكريمة أنّ هناك الفرق الكبير بين عز الدين أيبك وأقطاي، فإنّ عز الدين مثلا كما ضرب الله أمثالا للناس وكأنّ الكاتب يريد إزالة ما يعلق في نفس السلطانة وفكرها من شبهات.

4 - ولو أرادوا الخروج لأعدّوا له عُدّة ولكن كرِه اللهُ انبعاثهم فثبّطهم وقيل اقعُدوا مع القاعدين:

في شهر رمضان نودي في القاهرة وسائر مدن القطر المصري وقراه بالخروج إلى الجهاد في سبيل الله ونصرة دين رسول الله صلى الله عليه وسلم، أمر الملك المظفر بالإعداد للمسير إلى الصالحية، وتقدم بالمسير حتى نزل بالصالحية، طلب الأمراء وتكلم معهم في الرحيل للقاء العدو، فأبى ذلك جماعة كبيرة من الأمراء، غضب الملك غضبا شديدا حتى سكت لسانه ولم يستطع

[١٨] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٥٠.

الكلام برهة من الزمن ثُمَّ توجّه إليهم قائلا: "بئس الرأي الضعيف رأيكم! أما والله ما حملكم على هذا إلَّا الجبن والهلع من سيوف التتار أن تقطع رقابكم هذه الَّتِي سمنت من أموال الأمة! ألم تعلموا يا أمراء السوء أنه ما غزى قوم في عقر دارهم إلَّا ذلّوا؟ يا أمراء المسلمين! لكم زمان تأكلون أموال بيت المال، وأنتم للقتال كارهون. ما أشبه اللّيلة بالبارحة! وما أشبهكم بأولئك المنافقين في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، إذ يقول الله فيهم: "وَلَوْ أَرَادُوْا الْخُرُوْجَ لَأَعَدُّوْا لَهُ عُدَّةً ولكِنْ كَرِهَ اللهُ انبِعَاثَهُمْ فَثَبَّطَهُمْ وَقِيْلَ اقْعُدُوْا مَعَ الْقَاعِدِيْنَ ❖ لَوْ خَرَجُوْا فِيْكُمْ مَا زَادُوْكُمْ إلَّا خَبَالًا وَّلَأَوْضَعُوْا خِلَالَكُمْ يَبْغُوْنَكُمُ الْفِتنَةَ وَفِيْكُمْ سَمَّاعُوْنَ لَهُمْ وَاللهُ عَلِيْمٌ بِالظَّالِمِيْنَ❖ لَقَدِ ابْتَغَوُا الْفِتنَةَ مِنْ قَبْلُ وقَلَّبُوْا لَكَ الْأُمُوْرَ حَتَّى جَآءَ الْحَقُّ وَظَهَرَ أَمْرُ اللهِ وَهُمْ كَارِهُوْنَ"[١٩] ❖ [الآيات: ٤٦، ٤٧، ٤٨، التوبة/٩] .

هذه الآيات الثلاث من سورة التوبة، ورقمها: ٤٦، ٤٧ و ٤٨. وفي استدعاء الملك المظفر لهذه الآيات الكريمة تشبيه لهؤلاء الأمراء بالمنافقين الذين تعذروا بالأعذار القبيحة ليهربوا من مشاركة النبي صلى الله عليه وسلم في غزوة تبوك. لقد كره الله خروجهم وهو أعلم بحقيقة نفوسهم وإيمانهم، فلو خرجوا لأرهقوا المؤمنين. كأنّ الكاتب بهذا يوجّه تحذيرا للمسلمين المعاصرين يحذرهم فيه أنّنا نعيش في زمن فيه مثل المنافقين في زمن النبي صلى الله عليه وسلم.

التّناص مع الحديث النبويّ:

يعدّ الحديث الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي الَّتِي يأخذ بها المسلمون في حياتهم ويقرون بما جاء به وذلك لأن الرسول صلى الله عليه

[١٩] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٨٦.

وسلم، قد وضّح للناس ما فيها من فضائل وشمائل وسلوكيّات وتشريعات إسلاميّة كثيرة، كانت قد أجملت، ولم تبيّن في القرآن الكريم.[٢٠]

لقد جاء مُفسرًا لكثيرٍ ممّا جاء في القرآن، ولم يكن صاحبه ينطلق عن الهوى إن هو إلَّا وحيٌ يُوحى. لذلك،استلهم الشعراء كثيرًا من الأحاديث النَّبويَّة الشريفة لفظًا ومعنًى، وضمّنوا أشعارهم الكثير ممّا جاء به النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك لمنزلة الحديث النّبويّ، ولمنزلة صاحبه عند المسلمين؛ ما جعلهم يقتدون بهديه ويسيرون على خطاه، فكان الحديث حقلًا واسعًا من حقول اتّكائهم على ما فيه من المعاني والأفكار.[٢١]

يُشكّل الحديث النّبويّ في كتابة باكثير مادّةً خصبةً ومصدرًا أساسًا من مصادر تجربته الروائيّة، مستحضرًا ألفاظه وتراكيبه ودلالاته، موظّفًا أسلوبه ومنتجًا ومتداخلًا مع نصّ الرواية للتعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانيّة والفكريّة، وتفاعلت رواية باكثير مع الحديث النّبويّ يجسد نضج التَّناص الدّيني.

١- كلُّكم راعٍ وكلُّكم مسؤول عن رعيّته

ذات ليلة في قصر السلطان بغزنة دار الحوار بين السلطان جلال الدين والأمير ممدود ابن عمّه وزوج أخته عن السلطان خوارزم شاه، حينما قال السلطان جلال الدين وهو يطوي بساط الشطرنج: "غفر الله لأبي وسامحه! ما كان أغناه عن التحرّش بهذه القبائل التترية المتوحشة. إذن لبقيت تائهة في جبال الصين وقفارها، ولظلّ بيننا وبينهم سد منيع.

[٢٠] الدهون: التَّناص في شعر المَعَرّي، ص ١٨٤.
[٢١] الزواهرة، ظاهر محمد: التَّناص في الشعر العربيّ المعاصر: التَّناص الدينيّ نموذجًا (أطروحة الدكتوراه، الجامعة الأردنيّة، ٢٠١١) ص ٩٦.

قال له ممدود: أجل يا مولاي، إنّ عمي خوارزم شاه أخطأه التوفيق في ما ذكرت من إثارة هذه القبائل التتريّة. ولكني أرى أنه ليس لنا أن نلومه إلّابمقدار، فقد كان أعظم ملوك عصره وأوسعهم ملكًا وأشدّهم قوةً، وكان لا بُدّ له من التوسع المطرد لئلا يعطل جنوده وجحافله العظيمة عن العمل. فآثر أنْ يكون ذلك في بلاد لم يدخلها الإسلام بعد، حتى يجمع بذلك بين خدمة دنياه بتوسيع رقعة ملكه، وخدمة دينه بنشر الإسلام في أقصى البلاد.

فقال له جلال الدين والحزن العميق في وجهه: "ولكن ماذا جنى عمك من هذا يا ممدود، غير فقدان الجزء الأعظم من مملكته، وإغراق بلاد الإسلام بهذا الطوفان العظيم من التتار المشركين. وأخشى أنْ يكون أبي مسؤولًا عن هذا كلّه أمام ربّه".[٢٢]

وفي قوله: "وأخشى أن يكون أبي مسؤولا عن هذا كله أمام ربه" تناص خفي مع الحديث النبويّ كما رواه الإمام مسلم "عن ابن عمر عن النبيّ صلى الله عليه وسلم أنّه قال: "ألا كلّكم راع وكلّكم مسؤول عن رعيّته فالأمير الَّذِي على النّاس راعٍ، وهو مسؤول عن رعيّته، والرجل راعٍ على أهل بيته، وهو مسؤول عنهم، والمرأة راعية على بيت بعلها وولده، وهي مسؤولة عنهم، والعبد راعٍ على مال سيّده، هو مسؤول عنه، ألا فكُلّكم راعٍ وكُلّكم مسؤول عن رعيته[٢٣]". والحديث مناسب للمقام؛ لأنّ الكل مسؤول عن رعيته كما ورد في الحديث، كما يدل على ثقافة الكاتب الدِّينيَّة .

٢- "من فرّج عن مسلم كربةً، فرّج الله عنه كُربة من كُرُبات يوم القيامة:

[٢٢] باكثير: وا إسلاماه، ص ٤.
[٢٣] مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم، (الرياض، دار طيبة، ط ١، ٢٠٠٦) كتاب الإمارة، ص ٨٨٦، رقم الحديث: ٢٠ (١٨٢٩).

كان غانم المقدسي رجلا صالحا يحب الصداقة ويحضر مجالس العلم، اشترى محمود ابن الأمير ممدود وأطلق عليه اسم (قطز) واشترى جهاد بنت السلطان جلال الدين وأطلق عليها اسم جلنار. كان المقدسي يعاملهما معاملة طيبة ويعتبرهما بدلا من أبنائه ووعدهما بأنْ يعتقهما ويزوّجهما ولكنّه مات قبل تحقيق ذلك، ترك وصية لابنه موسى لنفذ هذا الوعد، ولكن موسى لم ينفذ وصية والده بعتق قطز وجلنا وعمل التفريق بينهما، وكان يقسو عليهما.

في الحوار بين قطز وهو حزين جداًّ وبين صديقه حاج علي (وهو شيخ صالح كان يخدم سريًا آخر من سراة دمشق وأعيانها، يقال له ابن الزعيم، كان يسكن في قصر قريب من قصر الشيخ غانم المقدسي). هما يتحدّثان عن قطز وأحواله السيئة، وعقته، وآبائه الكرام، فقال له حاج علي: "الله يخلصك يا بني.. هون عليك يا قطز فسيجعل الله لك من ضيقك مخرجًا. فقال قطز: دعني من كلمات المواساة والتهويل والتعليل، فإنّها لا تنفعني شيئًا، وفكر لي في طريقة للخلاص ممّا أنا فيه من العذاب.

قال له حاج علي: لقد فكرت لك في طريقة للخلاص ممّا أنت فيه من العذاب، ولكن عليك أن تصبر يومين، أو ثلاثة أيام ريثما أدبر هذه الطريقة..... فاطمئن ولا تخف شيئًا، فسأدبر لك كل شيء تدبيرًا متقنًا.

فقال قطز: بارك الله فيك يا حاج علي. لقد فرجت كربي، فرج الله كربك يوم القيامة".[٢٤]

---

[٢٤] باكثير: وا إسلاماه، ص ٩٠.

وفي قول قطز: "لقد فرجت كربي، فرج الله كربك يوم القيامة" تناصّ خفيّ مع قول النبيّ صلى الله عليه وسلم: "من فرّج عن مسلم كربةً، فرّج الله عنه كُرْبة من كُرُبات يوم القيامة".[٢٥]

٣- من رأى منكم منكرًا فليغيّره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه...

كان الشيخ ابن عبد السلام من علماء المسلمين ومثلًا صالحًا للعالم العامل بعلمه، يعدّ من أعظم شيوخ عصره، وكان يدرس في المجالس والمجامع، كان النّاصح لدينه ووطنه الّذِي يرى حقًّا أنّ العلماء ورثة الأنبياء في هداية الناس إلى الخير، ودفعهم عن سُبل الشر، الآمر بالمعروف، والناهي عن المنكر، لا يخاف في الله لومة لائم. كان له نفوذ سياسيّ ودينيّ كبير، وقد ساعد قطز في جمع الأموال لحرب التتار وأثر في شخصيّته تأثيرًا واضحًا، وله فتاوى جريئة ضدّ المماليك، ونهبهم أموال الشعب، وأنّه يجب مصادرة تلك الأموال للانتفاع بها للمصلحة العامّة. حينما أدرك الشيخ الخطر الّذِي يتهدّد بلاد الشام أخذ الشيخ يكثر الاجتماع بأنصاره ومريديه يحمسهم ويأمرهم بالاستعداد للقيام بواجبهم من الجهاد في سبيل الوطن، وكان كل ذلك في السّر، حتى دخل الجامع الكبير من الباب الخاص بالخطيب يوم الجمعة وكان الجامع الكبير ممتلئ بالناس، رقي المنبر فحمد الله، وأثنى عليه، وصلّى على النبيّ صلى الله عليه وسلم ثُمَّ خطب خطبة وذكر الجهاد وفضائله، وذكر ما أوجب الله على المسلمين. وبيّن ما فرض الله على المسلمين من إعداد الأسلحة، وآلات القتال ورباط الخيل، واتّخاذ الأساطيل في البحر، وسائر وسائل القوّة.

---

[٢٥] محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري (دمشق-بيروت، دار ابن كثير، ط ١، ٢٠٠٢) كتاب المظالم، ص ٥٩١، رقم الحديث: ٢٤٤٢.

بعد صلاة الجمعة، انصرف النّاس من الجامع، ولا حديث لهم إلّا خطبة الشيخ ابن عبد السلام يفخر من سمعها على من لم يسمعها. ولّما سمع صاحب دمشق الصالح إسماعيل أمره وهو غائب عن دمشق يومذاك، كتب بعزله من الخطابة والقبض عليه وحبسه حتى يرجع إلى دمشق. فقبض على الشيخ ابن عبد السلام وسجن. فشق ذلك على الناس، وثار أنصاره فطالبوا بالإفراج عنه، وإذ لم يجابوا إلى طلبهم عمدوا إلى ما أوصاهم به شيخهم حين قال لهم: "غيروا بأيديكم ما لم أقدر على تغييره بلساني، وادفعوا هذا المنكر من بيع السلاح إلى الأعداء الكافرين....."[٢٦]

في قول الشيخ: غيروا بأيديكم ما لم أقدر على تغييره بلساني.... " تناص غير مباشر مع الحديث النبويّ: "من رأى منكم منكرًا فليُغيّره بيده، فإنْ لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه..."[٢٧] والاستشهاد به كأنّه يأمر أنصاره بفعل ما لم يستطعه بلسانه؛ لأنّه في السجن المظلم لا يستطيع أنْ يتحرّك لسانه، ولا يستطيع أنْ يخطب أمام الناس، ولا يحرضهم على الجهاد. ونرى أثر قوله بعد قليل أن بضعة رجال من الفرنج الذين دخلوا دمشق لابتياع الأسلحة قد قتلوا بأيدي جماعة من أنصار ابن عبد السلام. وكأن الكاتب يريد أن يشجع الناس في عصره على تطبيق المنهج الإسلاميّ؛ لأنهم في غفلة عميقة، ونسيان من الدين الإسلاميّ.

٤- من رآني في المنام فقد رآني فإنّ الشيطان لا يتمثّل بي

ذات ليلة رأى قطز النبيّ صلى الله عليه وسلم في المنام، وقصّ رؤياه على الشيخ ابن عبد السلام في الصباح أنّ النبيّ صلى الله عليه وسلم بشّره بمملكة

---

[٢٦] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٠١.
[٢٧] رواه مسلم، كتاب الإيمان، ص ٤١، رقم الحديث: ٧٨- (٤٩)

مصر وهزيمة التتار بيده، سكت الشيخ هنيهة متعجبًا من الرؤيا، ثُمَّ قال: "ما زلت تفكر في الملك وهزم التتار يا قطز حتى أتاك النبيّ صلى الله عليه وسلم فبشّرك بهما. إنّها رؤيا عظيمة كما ذكرت، فإنْ تكن صدقا فستملك مصر حقا وتهزم التتار؛ فإنّ النبيّ صلى الله عليه وسلم يقول: "من رآني فقد رآني حقا فإن الشيطان لا يتمثل بي."[28]

في اقتباس قول النبي صلى الله عليه وسلم في آخر العبارة: "من رآني فقد رآني حقا فإن الشيطان لا يتمثل بي" تناص جلي مع قول النبيّ صلى الله عليه وسلم الَّذِي رواه مسلم: "عن أبي هريرة، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من رآني في المنام فقد رآني، فإنّ الشيطان لا يتمثل بي[29]". وراه البخاري: عن أنس رضي الله عنه قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم: "من رآني في المنام فقد رآني، فإنّ الشيطان لا يتمثل بي[30]"، ف التَّناص مع الحديث الشريف ما يتناسب مع شخصية الشيخ ابن عبد السلام، والحديث مناسب وروده على لسان الشيخ، ومناسب للمقام أيضا، كما يدل على ثقافة الأديب الدِّينيَّة.

٥- ما المسؤول عنها بأعلم من السائل

توجّه الجيش الإسلاميّ بقيادة الملك المظفر إلى عين جالوت لمعركة التتار حتى نزل بالصالحية شرق مصر. كان الملك المظفر يتشاور في الليل مع محميه الأمير بيبرس والوزير يعقوب بن عبد الرفيع والأتابك أقطاي المستعرب في رسم الخطط للهجوم على العدو فكان يعرض الرأي فيتناقشون فيه، فيستمع إلى اعتراضاتهم واقتراحاتهم بانتباه شديد، فيردّ على هذا برفق،

[28] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٠٤.
[29] رواه مسلم، كتاب الرؤيا، ص ١٠٧٧، رقم الحديث: ١٠ (٢٢٦٦).
[30] رواه البخاري، كتاب التعبير، ص ١٧٣٣، رقم الحديث: ١٠ (٦٩٩٤).

ويتلقى رأي هذا بالقبول والاستحسان. بعد التشاور انصرفوا كلهم إلى مخادعهم إلّاأتابك الأمير أقطاى المستعرب فقد بقي مع السلطان. بعد برهة شكا إليه السلطان من تخاذل الأمراء في مثل ذلك الوقت الحرج، فقال له الأتابك: "هون عليك يا مولاي فإن في مضاء عزمك ما يأخذ المسالك على تخاذلهم. وقد فعلوا ذلك مرارا فما لبثوا أن انصاعوا لأمرك ونزلوا على حكمك فاحتمل ذلك منهم فأنت أهل للاحتمال".

قال له السلطان: "إني قد أحتمل هذا منهم في وقت السعة والأمن، ولكنّي لا أستطيع احتماله في وقت الضيق والحرب، وإني سائلك فلتجبني من دون مواربة ما رأيك في الأمير بيبرس؟".

قال أقطاي: "ليس المسؤول عنه بأعلم من السائل."[٣١]

في قول الكاتب: ليس المسؤول عنه بأعلم من السائل" تناص غير مباشر مع الحديث الشريف وهو حديث جبريل المشهور وفيه قول النبي صلى الله عليه وسلم لجبريل لما سأله متى الساعة؟ قال: "ما المسؤول عنها بأعلم من السائل[٣٢]". و هو استدعاء ذكي، وفيه إشارة إلى أن أقطاي هذا مثله في أخبار بيبرس، والسلطان أعلم منه بهذا. وهذا يدل أيضا على ثقافة الكاتب الإسلاميَّة.

الخاتمة:

نشأ علي أحمد باكثير نشأة عربية إسلامية وتبدو ثقافته الدِّينيَّة واضحة من خلال الرواية في مجملها؛ إذ إنّها تدور حول محور الجهاد في سبيل

---

[٣١] باكثير: وا إسلاماه، ص ١٨٨.
[٣٢] رواه مسلم، كتاب الإيمان، ص ٢٣، رقم الحديث: ١ (٨). و البخاري، كتاب الإيمان، ص ٢٣، رقم الحديث: ٥٠.

الله، بما يشمله من جهاد بالنفس، وجهاد بالمال، والإعداد لذلك إلى آخر تلك المعاني الَّتِي تدلّ على ثقافة إسلاميّة عميقة، ولقد أبدع المؤلّف في وصف الجهاد وأثره، وما ينتظر المجاهد من أجر عظيم عند الله. كما تبدو ثقافة دينيّة من خلال تضمينه لكثير من الآيات الكريمة والأحاديث النَّبويَّة؛ ما يدل على استيعابه لكتاب الله عزّ وجلّ وأحاديث النبيّ صلى الله عليه وسلم وتمثله له حتى امتلأت به نفسه، فسال على قلمه. لقد كتب باكثير في هذه الرواية أنموذجًا للأديب المسلم الَّذِي يسخّر أدبه لإيقاظ أُمّته وبثّ الأمل بالنّصر فيها، وإرشادها إلى طريق الفلاح والعزّة، والنصر. وقد استخدم باكثير في روايته تقنيّة التَّناص، حيث ظهرت تلك التقنية اللُّغويَّة بوفرة في نصوصه الروائيّة خاصّة التَّناص الدينيّ، وقد استخدمها في بناء النصّ السّرديّ بناءً معماريًّا من خلال تناسل النصّ وتحديد نوعيّته وشكل المهارات الَّتِي يصوغه بها الإبداع الروائيّ، وظهر التَّناص الدينيّ بوضوح، حيث وسّع الكاتب من آفاق النصّ ودلالاته، فجعل السّرد اللُّغويّ ثريًّا وممتعًا في الوقت نفسه، وكان لتلك التقنيّة اللُّغويَّة أثر كبير في جذب المتلقّي وزيادة اندماجه في أحداث الرواية من خلال إلغاء الحدود بين النُّصُوص المختلفة، والربط فيما بينها. واستطاع الأديب أن يعكس الصدق والفعالية في تعامله مع التراث الدينيّ وهذا يعود إلى انتمائه الحضاريّ والدينيّ العميق ولصدق تجربته الفنّيّة والدِّينيَّة . ولا يخفى على أحد أن النُّصُوص القرآنيّة والأحاديث النَّبويَّة قادرة على رفد ذاكرة الكاتب بمعانٍ ودلالات، فكان استدعاء الكاتب واستلهامه لآيات القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، فإنّها نُصوص مليئة بالتجارب والحقائق، نصوص خصبة منفتحة على آفاق علويّة مشرقة برؤى مُتعدّدة الانفتاح الدلاليّ.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١. إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التَّناص في شعر المَعَرّي، أطروحة الدكتوراه، جامعة اليرموك في إربد، الأردن، ٢٠٠٩.

٢. أحمد الزعبي: التَّناص نظريًّا وتطبيقيًّا، مؤسّسة عمون، الأردن، ط ٢، ٢٠٠٠.

٣. الدكتور أحمد عبد الله السومحي: علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي، موقع الأديب علي أحمد باكثير، ٢٠٠٧.

٤. الدكتور أبو بكر البابكري: روايات علي أحمد باكثير التاريخية، موقع الأديب علي أحمد باكثير، دون تاريخ النشر.

٥. د. حسن سرباز: الاتّجاه الإسلاميّ في روايات علي أحمد باكثير التاريخيّة، من أبحاث مؤتمر "علي أحمد باكثير ومكانته الأدبيّة"، القاهرة، ٢٠١٠.

٦. حسن سرباز: دراسة القصة الإسلاميَّة في الأدب العربيّ المعاصر: علي أحمد باكثير نموذجا، موقع الأديب علي أحمد باكثير، دون تاريخ النشر.

٧. د. حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دار العلم والإيمان، مصر، ط ٢، ٢٠١٠.

٨. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ٢٠٠١.

٩. ظاهر محمد الزواهرة: التَّناص في الشعر العربيّ المعاصر: التَّناص الديني نموذجا، أطروحة الدكتوراه، الجامعة الأردنيّة، ٢٠١١.

١٠. د. عبد الله الخطيب: روايات علي أحمد باكثير: قراءة في الرؤية والتشكيل، موقع الأديب علي أحمد باكثير، ٢٠٠٩م.

١١. علي أحمد باكثير: وا إسلاماه، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ النشر.

١٢. د. محمد أبو بكر حميد: علي أحمد باكثير: النشأة الأدبيّة في حضرموت، الأدب الإسلاميّ، ٢٠٠١، المجلد ٨، العدد ٢٩، ص ١٤.

١٣. محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط ١، ٢٠٠٢.

١٤. محمد عزام: النص الغائب: تجليات التَّناص في الشعر العربيّ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٥. محمد علي غلام نبي غوري: علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخيّة الإسلاميَّة في الأدب العربيّ (وا إسلاماه نموذجًا)، موقع الأديب علي أحمد باكثير،٢٠١٠م.

١٦. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.

١٧. مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم، دار طيبة، الرياض، ط ١، ٢٠٠٦.

١٨. الهادي عرجون: "التَّناص القرآني"، الرابط:
www.diwanalarab.com/التَّناص-القرآني

.... ❖❖❖❖❖ ....

شعر تاكُور الرومانسي: قصيدة القارب الذهبي أنموذجا

د. شفيق الإسلام [*]

الملخص:

لعب الشاعر البنغالي العظيم روبيندرنات تاكور (طاغور (بالبنغالية – রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর رُوبِيْنْدرُناتهْ تَهاكُورْ) دورا أساسيا في ترقية الشعر الرومانسي البنغالي بالإضافة إلى مساهماته الكثيرة في ميادين عديدة. سنتناول في هذه الورقة البحثية شعره الرومانسي بما فيه قصيدة "القارب الذهبي". لا يعالج الشاعر الرومانسي في شعره الحب فقط بل يعبر فيه عن أشياء كثيرة أخرى. أدخل الشاعر بيهاريلال تشوكربورتي الرومانسية في الشعر البنغالي وترك شعره في نفس طاغور أثرا كبيرا. فأنتج الأخير أعمالا رومانسية عديدة بما فيها المجموعات الشعرية التالية: *"مانوسي"*، و*"سونارتوري"*،و*"تشيترا"* و*"تشويتالي"*، وقصيدة "القارب الذهبي" التي تشتمل عليها مجموعة "سونارتوري". نقلنا هذه القصيدة من البنغالية إلى العربية ثم شرحناها.

الكلمات المفتاحية: البنغالية، روبيندرنات، تاكور، طاغور، الشعر الرومانسي، القارب الذهبي.

تمهيد:

إن الشاعر البنغالي طاغور، الحائز على جائزة نوبل سنة ١٩١٣م في الآداب، ليس بحاجة إلى التعريف على الإطلاق، فهو ذائع الصيت منذ نيله

---

[*] أستاذ مساعد ورئيس قسم اللغة العربية، الكلية الحكومية لشهادة البكالوريوس للبنات، كولكاتا، الهند.

جائزة نوبل في العالم كله بما فيه العالم الأوربي والعالم العربي، بيد أنه لم يشتهر في الآفاق غير البنغالية بالتهجية التي كتبنا بها اسمه ـ إذ هي الأقرب إلى اسمه في البنغالية نطقا ـ بل يعرفه العرب بـ"رابندرانات طاغور، أو رابندرانات تاجور أو رابندراناث طاغور كما تدل على ذلك كتابات العرب عن هذا الشاعر[1].

والسبب في ذلك، حسب علمي، أن ليس هناك كاتب عربي يعرف اللغة البنغالية التي كتب بها الشاعر روبيندرنات تاكور جميع إنتاجاته. لذا استعار الكُتّاب العرب تهجية ولَفْظ اسم الشاعر المذكور أعلاه من كُتّاب اللغة الإنكليزية الذين كتبوا اسمه كما يلي: Rabindranath Tagore كما فعلوا بأعلام بنغالية أخرى.

أما مكانة تاكور في عالم الأدب وامتيازه عن كثير من شعراء العالم، فيقول عنه ميخائيل نعيمة: "كان أنشودة عذبة في فم الحياة فكانت الحياة أنشودة عذبة في فمه. وكان جوهرة نادرة في خزانتها فكانت جوهرة نادرة في خزانته. لقد غنته فغناها وأغنته فأغناها. والحياة التي غناها طاغور كانت بعيدة منتهى البعد عن الحياة التي غناها أكثر الشعراء ممن سبقوه وعاصروه وجاؤوا بعده"[2].

مسيرة تاكور الشعرية:

---

[1] انظر مثلا: طاغور، رابندرانات، *روائع في الشعر والمسرح*، ترجمة: بديع حقي؛ المدى، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م؛ والتليسي، خليفة، *هكذا غنى طاغور*، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩م ؛ والعقاد، عباس، *كتاب السادهانا للحكيم الهندي تاجور*، مقال في كتاب *ساعات بين الكتب*؛ و الخطيب، محب الدين، *طاغور: بيئته-طفولته-شبابه*.

[2] نعيمة، ميخائيل، *الغربال الجديد*، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٢٤

كان تاكور من الأعلام المتعددي الجوانب القلائل الذين وُجدوا في الغبراء في تاريخ الأدب العالمي. فنبغ في ميادين كثيرة واشتهر كروائي، وقاص، وشاعر، وموسيقي، وكاتب مسرحي وفلسفي وما إلى ذلك. ولكن لم يذع صيته في الآفاق كشاعر رومانسي حسبما نعلم. والحق أنه كان شاعرا رومانسيا كبيرا في تاريخ الأدب البنغالي وبيديه كملت الرومانسية التي أدخلها أستاذه بيهاريلال في الشعر البنغالي.

ويبدو من كلمة الرومانسية أنها مترادفة لكلمة 'الحب'؛ لأنها مأخوذة من كلمة رومانس (Romance) التي من معانيها الحب. وفعلا يفهم كثير من الناس قراء وسامعين الرومانسية هكذا؛ لأن أذهانهم تتبادر إلى رومانس عند قراءتها وسماعها.

وليس الأمر كذلك. فليس معنى الرومانسية الحب فقط، وحتى الحب الرومانسي يختلف عن الحب الكلاسيكي. فالحب الكلاسيكي يمارَس حسب تقاليد المجتمع ونظامه وقوانينه الذي يعيش فيه الشاعر المحب، وأما الحب الرومانسي فهو حب عشوائي لا يتبع أي قانون، أو نظام أو تقاليد.

وأما الخصائص الأخرى التي تميز الأدب الرومانسي نثرا وشعرا، فمنها الذاتية. فالشاعر الرومانسي يعبر عما في داخله من الأحاسيس الحارة، والآلام والأوجاع، والخواطر، ولا يهمه ما يحدث في المجتمع والبلاد والمدن. وتنعدم هذه الخصيصة تماما في الشعر الكلاسيكي. ومنها حب الطبيعة. فنجد الشعر الكلاسيكي يصف الطبيعة وصفا بحتا لا حبها بينما نجد الشاعر الرومانسي يصف الطبيعة ويمزج مشاعره معها أيضا.

وقد يكني عن نفسه بالطبيعة كما فعل بليك في منظومته "الوردة المريضة". ومن هذه السمات، حب الريف. فالشاعر الرومانسي وحيد من الخلان المخلصين كئيب ومُعذّب عذابا نفسيا لمعرفته الحقائق المريرة في الحياة وانفعاله بها انفعالا شديدا بسبب حساسيته المفرطة. فيحن إلى جمال القرى والمشاهد الطبيعية في الأرياف ليروح بها عن نفسه ويزيل بها كآبته وسأمه وضجره. ونفقد هذه السمة في الشعر الكلاسيكي تماما. ومن الميزات البارزة – التي تميز العمل الرومانسي عن غير الرومانسيين – الخيال. فالشاعر الرومانسي لا ترضيه العلوم والمعارف الكثيرة التي جمعها وكدسها؛ لأن عقله لا يقتنع بها، فيلجأ إلى الخيال هربا من الحقائق المريرة والواقع المؤلم في الحياة. ويفقد الشعر الكلاسيكي هذه الميزة تماما. ومن الخصائص التي تختص الرومانسية بها دون غيرها من المذاهب، حب الخريف. فعادة، يحب الشعراء الكلاسيكيون الربيع من فصول السنة. أما الرومانسيون فيحبون الخريف منها؛ لأن أحوالهم النفسية تشبه المناظر الطبيعية في الخريف. ففيه تتساقط أوراق الأشجار فتخلو منها وتعرى من الجمال والسرور. فيشبهونها بها في أعمالهم وأشعارهم.

ومن السمات البارزة للرومانسية العاطفة. فالشعراء الرومانسيون يعطون الأهمية الكبرى للعاطفة؛ لأن التعبير عن خوالج النفس ووساوسها بالعواطف الجياشة هو السبيل الوحيد لفرحهم وسرورهم وسكينتهم وهنائهم وسعادتهم[٣].

بعد هذا الاستطراد اللازم لفهم الرومانسية نرجع إلى روبيندرنات تاكور. فقد تلقى دروسه الأولى لممارسة الشعر من بهاريلال وحده، ثم أدهش العالم بروائع أشعاره المتسمة بالذاتية[٤].

---

[٣] رسالتنا للدكتوراة المعنونة بـ"*الرومانسية في الشعر العربي والشعر البنغالي: دراسة مقارنة*، ص٤-٥.
[٤] بُهوتّاشارْجو، أُوفيتدْرناتهـ، *روبيتدْر-كابُّو-فُرِيكُراما*، ص ٦.

ساعد شعر بيهاريلال في بناء شخصية تاكور الشاعرية إلى حد كبير. ويعرف الجميع [قراء الأدب البنغالي] تأثير بيهاريلال على روبندرناته. فتأثر تاكور ببيهاريلال في المرحلة الأولى من حياته في تصور الشكل الأسمى للجمال والحب وفي الميل الجامح إلى الطبيعة.[٥]

علاوة على ذلك، ساعده تأثره بفحول الشعراء الرومانسيين الإنكليز على تطور نظرته الذاتية. نظم تاكور في أوائل حياته الشاعرية، حسب التقليد السائد آنذاك، الشعر على منوال القصائد القصصية. ولكن لم تكن قصائده القصصية مبنية على فُوران، أو تاريخ أو أساطير، بل كانت شعرا رومانسيا غريبا نتج عن تصور الشاعر. وفي معظم الأحيان، بطل هذه القصائد الحكائية شاعر. وعند إنشاء الشعر أيضا، لم يستطع الشاعر أن يتبع الطريقة الواقعية للتعبير، بل تكامل شعره بألوان من عواطفه ومشاعره. وسرعان ما أدرك تهاكور، أن ذلك ليس طريقته لقرض الشعر؛ لما أنه تقليد بحت في ممارسة الشعر، تقليد للقصائد الحكائية الطويلة للشعراء السالفين وتقليد لغة بيهاريلال وبحره. ثم إن الشاعر عرف طريقته منذ زمن مجموعة *أغاني المساء* (*سوندها-سونغيت*)، وعبر عن أفكاره وأحاسيسه في صورة الشعر الذاتي في طرائق مختلفة.[٦] والشعر الذاتي (lyric): الشعر المعبر عن أفكار الشاعر وأخيلته الخاصة، باختصار إلى حد نموذجي في مقاطع أو أشكال معترف بها،[٧]

---

[٥] *روبيتدر-كابُّو-فُريكُراما*، اُوْرِئِيْتتْ بوكْ كُمْفاني، كولكاتا، ط ١١، سنة ١٤١٨ بنغالية، ص ٩.
[٦] *روبيتدر-كابُّو-فُريكُراما*، مصدر سابق، ص ٩-١٠.

[٧] منير البعلبكي، *المورد*، ؛ Hornby, A S, ed. Wehmeier, Shally, Ashby, Mikhael, Oxford University Presse, 6th Edition, 2000; Aungus Stevenson & Maurice Waite, (Ed.) **Concise *Oxford English Dictionary***, Oxford University Press, 12th Edition, 2011

أو الشعر المعبر عن العواطف الشخصية المباشرة عادة المفرطة بطريقة موحية بأغنية.[٨]

لم يتلق روبندرناتهـ تصور مثال أصلي من شعر بيهاريلال فقط، بل ترك عليه الشعراء الإنكليز الرومانسيون أيضا أثرا خاصا. وأحس الشاعر منذ زمن مجموعة *مانوسي* ذاتا لامحدودة للحب. وتنفس الصعداء عندما لم يجد ذلك الحب المثالي في بني آدم. وتجاوز الحب لديه من شهوة جسديه إلى شيء سار لامحدود. نجد تصوره الكامل الناضج للشكل الأصلي للجمال في قصيدة مانْس-*سُنْدُري* الواردة في مجموعة *القارب الذهبي* (سونارْتُوري). إلهة جمال العالم هي مانس-*سندري* لشاعرنا. وتلك الأجنبية المليئة بالأسرار قد حملته في القارب الذهبي لسفر بدون غرض قاصدة ميناء وراء البحر. وأصبحت تلك المتشكلة بأشكال مالكة قلب الشاعر في مجموعة *تشِيْترا*. وبعد ذلك أثر عليه *أوفنيشود*[٩] تأثيرا بالغا، فأصبح هذا الإحساس المضطرب المليئ بالأسرار أكبر وأكثر إيحاء وموجودا في كل مكان. وظهر اللامحدود السار في الخلق، فوجد ذاته اللامحدود في جمال العالم والحياة وحلاوتهما وفي الحب. وبهذا الإحساس المركزي، ملك الشاعر جميع أنواع الجمال والحلاوة والحب. ثم تحول هذا الإحساس الرومانسي الغامض المضطرب إلى إحساس صوفي كامل ناضج هادئ.[١٠]

إن الميل الجامح إلى الطبيعة والحب الجم لها من أهم خصائص شعر تهاكور. بسبب الإقامة في المدينة في منزل يحيطه أسوار، بعيدا عن البيئة الطبيعية، تولد في شاعرنا ميل جامح إلى الطبيعة وتضاعف هذا الميل بعد

---

[٨] *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Merriam-Webster, Incorporated, Massachusetts, U.S.A., 11th Edition, 2003

[٩] *أوفنيشود*: مجموعة كتب خاصة دينية للهنديوسية.

[١٠] *روبيتْدر-كابُو-فُريكُراما*، مصدر سابق، ص ١٠-١١.

قراءته شعر بيهاريلال[11]. ويقول روبندرنات نفسه في هذا الصدد: "كان يحس قارئ ناشئ في قلبه فراغا هائلا بعد قراءة كلام بيهاريلال .... وترددت دعوة البحار والغابات والجبال في قلب هذا القارئ الناشئ ... وفي شعر بيهاريلال رأيت العاطفة المفرطة التي يبدو بظهورها بيت معهود به غريبةً و يحن الإنسان إلى العالم المجهول"[12]. إن تاكور لمس لأول مرة في كلام بيهاريلال في وصف الطبيعة العود الذهبي الذي تصير بلمسه روح الطبيعة كلها حية متيقظة وتحضننا في كَنَف الحب الشديد. ثم أصبح حبه للطبيعة أشد وأكبر بعد تأثير *أوفنيشود* عليه فنظر إليها من خلاله في صورة أحدث. وأدرك أنه يجري تيار روح واحدة في الإنسان والطبيعة، وأحس أن علاقته مع الطبيعة علاقة أزلية أبدية، كما ذاق في جميع أشكالها وأذواقها 'الجميل' و 'ذا الذوق'. منذ صغره إلى خاتمة حياته الطويلة، لم تخلَق الطبيعة لديه للحظة واحدة. بل ظهرت دائما أمام عينيه جديدة، وذات أسرار وعجب ومتلونة في ألوان شتى، ولم

---

[11] ومن أمثلة شعر بيهاريلال من هذا القبيل ما يلي. يصف شاعرنا جبال هماليا بالطريقة التالية:
البحر تحت قدمها والإله فوق رأسها،
ويتضاءل دونها النجوم والشمس والقمر.
....
والبحر الأزرق قدامها والغبراء ممتدة حولها،
ينظران إليها ويسخران منها.
والعاصفة بنت مضطربة، تلعب بصدورها،
والبحر متمدد تحت قدمها بعد ابتلاعه الغبراء.
(بونْدوفادّهايْ، واستكمار، *بانْغْلا ساهيتِّيرْ إِيْتِيْبِرِيْتُّو*، مودَرْنْ بُكْ إِيْجِنْسِيْ، كولكاتا، الهند، ٢٠٠٧،ج ٨، ص ٣٠٠).

نجد في هذه الأبيات وصفا دقيقا جميلا لجبال هماليا الشامخة الضخمة. وقد قارن الشاعر هجوم العواصف والزوابع عليها وملاعبتها معها، بفتاة مضطربة متململة تأسر قلب رجل وتلعب به بشكل متتابع. ثم يقول شاعرنا:

ها أنا قائم على ذلك الشاطئ مرة أخرى
حيث تجري كومة المياه في شكل الأمواج.
ودِّعني، أيها البحر المتسامح،
اسمح لي اليوم لأذهب.
(واستكمار،ج ٨، ص ٣٠١-٣٠٢).
في أبيات بيهاري هذه، تمتزج أمواج البحر بقلوبنا.

[12] تاكور، روبيندرنات، *آدُهُونِكْ ساهِيْتُّوا*، بِيْشّوبهارُتي، كولكاتا، ١٣١٤ سنة بنغالية ، ص ٢٧-٣١.

تتغير نظرته العاشقة والرومانسية وذات الأسرار قط طوال حياته. وبإحساسه تميز شاعرنا عن الشعراء الرومانسيين الآخرين"[١٣].

آثاره الرومانسية:

من أشهر وأجود ما خلّف روبيندرنات تاكور لخلفه من الشعر الرومانسي المجموعات الشعرية التالية: *مانوسِيْ*، و*سُونارْتوريْ*، و*تِشِيْترا*، و*تُشوْيْتالِيْ*.

تتسم رومانسية تاكور بالخيال وعدم الواقعية والهروب من الواقع والتفاؤل. ويحتل الحب حيزا كبيرا في إنتاجاته. فقد عبر في طرائق شتى في كتابه '*مانوسي*' عن أحاسيس المحب الحارة (في منظومات: 'الانتظار' و'الاستسلام') وفشل الحب والغرام في أرض الواقع (في قصائد: 'الحب الخفي' و'الزوجة' و'المحادثة الحبية للزوجة البنغالية' و'كلام المرأة' و'كلام الرجل' و'غنى الفؤاد' و'الأمنية العديمة الجدوى' و'رخائي'[١٤] وقصيدة "القارب الذهبي" (সোনার তরী / سونارْتوري) الواردة في مجموعة *القارب الذهبي*. وها نحن نترجم لكم القصيدة فيما يلي.

قصيدة "القارب الذهبي"

القصيدة: **لروبيندرنات تاكور**

نقلها من البنغالية إلى العربية: **د. شفيق الإسلام**

---

[١٣] *روبيتْدْر-كابُّو-فُريكُراما*، مصدر سابق، ص ١١

[١٤] موخوفادّهايْ، وُرُوْنْ كُمارْ، *روبيْتْدْرَنوساريْ كوبيْ سُواماجْ*، دِيْز فَبْلِشِتْغْ، كولكاتا، ط ٢، ٢٠٠٨، ، ص ١٧_١٨

تنزل الأمطار الغزيرة من السماء وتصحبها الرعود.

وأنا جالس وحدي على الشاطئ غير مطمئن.

حصدنا الأرز كثيرا وجعلنا منه أكواما

والنهر ملآن وتياره شديد الجريان –

وأثناء قطع الأرز هطل المطر.

أنا في حقل صغير وحدي –

وتتلاعب مياه النهر المتعرّج في جميع الجهات.

نرى في الشاطئ الآخر قرية مظللة بأشجار

ويغطيها السحاب في الصباح كأنها لوحة.

وفي جانبي من النهر حقل صغير، وأنا وحدي.

من[١٥] يأتي إلى الشاطئ مغنيا مُجذِّفا زورقه؟

إخال أني أعرفه.[١٦]

يمضي بالشاطئ في قاربه المُشَرَّع، غير ملتفت إلى أي جانب،

ويشق حيزومه الأمواج المسكينة ويجعلها في طرفيه –

إخال أني أعرفه.

يا حبيبي، إلى أين تذهب، إلى أي بلد أجنبي مجهول؟

---

[١٥] كلمة "من" تشير هنا إلى شخص مجهول.

[١٦] المعنى البسيط لهذا السطر: هو أنه أثناء انتظار الشاعر مع غلته المحصودة قاربا عند اقتراب نزول المطر، يلوح له ملاح من بعيد يخيل إليه أنه يعرفه. ولكن له معنى سري أعمق وهو أن الشخص الذي يخيل إليه أنه يعرفه، قريب منه وعليم بذات صدره. تصور روبيندرونات تاكور في خياله الشعري باعثا داخليا أو قوة داخلية زائدة منفصلة عن "أنا" الشخص، يطلق عليها إله القلب أو إله الحياة نجد بدايتها في قصيدة القارب الذهبي وكمالها في كتاب *"تشيترا"*. هي ملهمة الشاعر والإلهة الساكنة في شعره...
(https://bengaliforum.com/sonar-tori-poem-summary-in-bengali/ Date: 01/3/2022)

دع مركبك يرسو إلى الشاطئ مرة.
اذهبْ حيث تشاء، وأعطِ من تشاء ـ
ولكن تعال إلى الشاطئ وخذ أرزي الذهبية فقط[١٧] بعد طيف ابتسامة.

احمل كل ما تريد على مركبك.
هل من مزيد؟ ـ لا، لقد ملأت زورقك.
ما ادخرت في الشاطئ طوال هذا الزمن الطويل مخطئا الظن فيه،
قد وضعت كل ذلك في الزورق صفا صفا ـ
والآن، من فضلك احملني فيه.[١٨]

كلا، لا مكان خال، لا مكان خال، فالزورق صغير،
ممتلىء بأرزي الذهبية.
غطى السحاب الكثيف سماء شرابون،[١٩] وما فتئ ينتقل من مكان لآخر،
ذهب الزورق الذهبي بكل ما كان لديّ،
وتُركتُ أنا وحدي على الشاطئ الخالي المقفر.[٢٠]

لفهم قصيدة "القارب الذهبي" حق الفهم، نرى من اللازم أن نبين خلفيتها. خطرت هذه القصيدة ببال الشاعر يوم كان الفلاحون يعبرون نهر

[١٧] خذ أرزي الذهبية فقط: إن نجاح الخالق يكمن في أن يحمل الملاح أجود أعماله في قارب الزمان. ولكن ملاح الزمان يمضي قدُما بقلب منشغل عما حوله. فلذا يلتمس منه الشاعر التماسا خاصا أن يحمل في الزورق ثماره المجنية طيلة حياته الطويلة.

[١٨] والآن، من فضلك احملني فيه: معناه: أنا جالس في حقل صغير وحدي. فمن فضلك احملني في الزورق. ويمكن أن يكون معناه الروحي: حررني من جميع محابس الأعمال، أو: صِل وجودي بعملي.

[١٩] شرَابون: الشهر الرابع من التقويم البنغالي.

[٢٠] تاكور، روبيندرنات، *تشونتشوئيتا* ، بيشّوبهارُتي، كولكاتا، ط ١١، ١٤١٦ بنغالية، ص ١٠٨–١٠٩.

بودّا[21] ذا التيار الشديد حاملين الأرز غير الناضج في القارب المشحون. ولكنه نظمها في شهر فالْغون، سنة ١٢٩٨ بنغالية / فبراير- مارس، ١٨٩٢م في شيلايْدُوهُوْ. ويقول الشاعر نفسه عن زمن كتابة هذه القصيدة:

"كنت في زورق. وكانت السحابة السوداء تنوء بالمطر. وعلى الشاطئ الآخر، القرى مظللة بأشجار كثيفة، ونهر بودّا يجري بسرعة فائقة، وأحيانا يدور الزَبَد ثم يمضي. والنهر يغمر الضحل وما فيه من الأرز قبل الأوان. ويعوم قارب الفلاحين المملوء بالأرز غير الناضج على تيار النهر بسرعة خاطفة... فتخفى صورة نهر بودّا الممتلئ في ذلك اليوم الغائم في قلب قصيدة "القارب الذهبي" ولكنها تظهر في بحورها."[22]

إن قصيدة "القارب الذهبي" لروبيندرنات تاكور تحويها مجموعته الشعرية المسماة بنفس الإسم أعني *"القارب الذهبي"* (سونار توري)، واختارها الشاعر أيضا في مجموعته الشعرية المعنونة بـ*"مختارات"* (تْشونْتُوئِيْتَا).

أكثر الشاعر تجواله أيام نظم هذه القصيدة، في قرى وأرياف شرق البنغال، وأقام في شِيلايْدُوهُوْ، وسجاد فُورْ، وكاليْغِرامْ وفوتِيْسُورْ للاعتناء بأملاك أسرته العقارية. وتوسعت معرفته بسكان الأرياف رجالا ونساء، وأفراحهم وآلامهم، وابتسامتهم وبكائهم وآمالهم وشكاواهم. وأسعفته الفرصة أيضا ليشعر بهذه العواطف في قلبه. فظهرت هنا أرياف البنغال بجمالها وخصائصها بإحساس الشاعر المرهف جديدة لونا وشكلا وخيالا. وبذلك تفسر قصيدة "القارب الذهبي".

قام الشاعر بتصوير عمر الإنسان كله في هذه القصيدة تصويرا بارعا جميلا. مثل دوام جريان النهر، عقربا الساعة دائما التقدم، فلا يتوقفان أبدا. وحياة الإنسان مثلهما تماما، فلا تمكن استعادة برهة مما مضى من حياته.

[21] بُودّا: الجزء البنغلاديشي من نهر غنغا.
[22] تشاروتشونْدْرو بونْدوفادْهاي، *روبي – روشّي*، إيه. مُخْرِجي إيندْ كَمْفني، كولكاتا، ط ٥، ج١، ص ٢٩٩

يكدح الإنسان طول حياته، وعندما تكمل إنجازاته، يشعر أنه في نهاية مطافه للعمر وقرب أجله. فيقول تاكور في القصيدة التي نحن بصدد شرحه:

"ما ادخرت في الشاطئ طوال هذا الزمن الطويل مخطئا الظن فيه،
قد وضعت كل ذلك في الزورق صفا صفا ـ"

ولما فرغ من حمل جميع ما كسبه طيلة الحياة في الزورق مخطيء الظن فيه، التمس من ملاحه أن يحمله أيضا، فأجابه الملاح:

"كلا، لا مكان خال، لا مكان خال، فالزورق صغير،
ممتليء بأرزي الذهبية."

فحمل الملاح جميع مكاسب الشاعر وأعماله المتمثلة بأكوام الأرز الذهبية، ولكنه، يا للأسف، رفض أن يعطي صاحب هذه المكاسب وهو الإنسان، مكانا في القارب.

فيقول الشاعر شارحا قصيدته:

يمر الزمان وينقضي، ويودعه الإنسان جميع أعماله ومفاخره، فيقبله كله الزمان وينقله من عصر إلى عصر ومن بلد إلى آخر ويحفظها. ورغم ذلك، لما التمس الإنسان من الزمان قائلا: "من فضلك، احملني الآن" أدرك أنه:

"... لا مكان خال، لا مكان خال، فالزورق صغير،
ممتليء بأرزي الذهبية."

ينقل الزمان أعمال الإنسان ومفاخره ويحفظها، لكنه لا يريد أن يحفظ أصحاب تلك الأعمال والمفاخر. فيحمل الزمان مآثر هوميروس، وبَالْميكيْ، وكاليْداسْ، وشيكسبير، ونابليون، والإسكندر وبُرُوتابْ سِيْنْغْهْ وأمثالهم، ولكنه لم يحفظ أصحاب تلك المآثر. ولم يحفظ التاريخ أسماء الذي

اخترع النار والذي اخترع منول حياكة الثياب، ولكن أعمالهم خالدة الذكر في تاريخ الحضارة الإنسانية."[23]

ويقول الشاعر في موضع آخر ما يبدو شرحا أيضا لقصيدته المذكورة آنفا:

"قد حمل الإغريق والرومان جميع حصادهم في قارب الزمان الذهبي ولكنهم لم يقدروا على اللجوء إلى ذلك القارب ليبقوا جالسين عليه حتى هذه الأيام، ما خفف من أوزاره غير اللازمة ولكنه لم يتضرر به شيئا."[24]

فالشاعر يرى أن العالم يستفيد من ثمار أعماله وأفكاره ومعارفه، فينبغي للإنسان أن يذكر حياة الشاعر الشخصية ويحبه، ولكن هيهات لما يتمنى الشاعر.

فزبدة قصيدة "القارب الذهبي" في ضوء قارضها أن الشاعر قام بمجاهدات شعرية أياما طويلة. وحان تسليم أعماله الشعرية إلى قارب الزمان الذهبي. فقال الشاعر وقد أصبح معدما بعد أن أسلم حصاده الذهبي الناتج من مجاهداته: "من فضلك، احملني الآن". فحمل تيار الزمان أرز الشاعر الذهبية (الأعمال الشعرية) في زورقه الذهبي المشحون، ولكن الشاعر لم يجد له مكانًا فيه. والسبب في ذلك أن ملاح القارب الذهبي قَبِل إبداعات الشاعر فقط ناظرا في مستقبله. كأنه قال له: إن ما جمعت طول حياتك ليس محاصيلك النهائية. فسيأتي في حياتك المطر والربيع تكرارا. فعليك أن تنتج الغلة الذهبية زمنا طويلا جالسا في شاطئ النهر المقفر. فلذا بقي الشاعر في شاطئ النهر وما به أنيس.

"بقيت على شاطئ النهر المقفر."

---

[23] تشاروتشوندرو بوندوفادهاي، روبي – روشّي، إيه. مُخرجي إيتد كَمفني، كولكاتا، ط ٥، ج١، ص ٢٩٦
[24] تشاروتشوندرو بوندوفادهاي، روبي – روشّي، إيه. مُخرجي إيتد كَمفني، كولكاتا، ط ٥، ج١، ص ٢٩٧

وحينئذ خرج صوت شاقا قلبه:

"ذهب القارب الذهبي بكل ما كان عندي".

وفي انفجار الآلام الشديدة من قلب الشاعر بهذه الطريقة المثيرة للحزن حياة قصيدة "القارب الذهبي". قام الشاعر فيها بتقديم صورة خيالية عابرة مثيرة للحزن والأسى من حياة الشاعر؛ وذلك بمناسبة حمل الأرز المدخر في القارب. عندما يريد الشاعر أن يتوقف عن كتابة الشعر، تمنعه ملهمة الشعر من ذلك وتتركه منتظرا في ميدان عمله لينتج غلة أكثر وأغلى. وهذه الطمأنة بارقة أمل له وسط ظلام الآلام.

قرض تاكور قصيدة "القارب الذهبي" متذكرا سحب السماء في شهر شرابون في وسط الربيع. إن هذه القصيدة من ذلك القبيل من الشعر الذي يمزج الشاعر فيه كل شيء من عالمه الخارجي بقلبه المفتوح ويصير بذلك عالمه الخارجي عالمه الذاتي.

تتسم مرحلة كتابة مجموعة *"القارب الذهبي"* بخصائص مختلفة. فنجد فيها الشاعر مستغرقا في ذاته. وتظهر موهبته كاملة وتستطير أشعته الظُهرية في العالم. وتنتقل نظرته إلى الطبيعة والإنسان من أشعة عالم الخيال إلى العالم الواقعي وهوائه الطلق وسمائه الواسعة كما ينبجس إحساسه الجمالي وإحساسه العالمي بقوة شديدة. ويضيئ سنا قصائده بما فيها "القارب الذهبي" العالم بالشاعرية، والخيال الشعري، وروعة الأسلوب، وجمال اللغة وتنوع البحور.[٢٥] وهنا امتزج الإنسان والطبيعة، في نظرة الشاعر الداخلية، بالطبيعة العالمية والعالم الإنساني كله. ويسوغ لنا أن نطلق عليه الإحساس العالمي. ويمكن حدوثه بباعث الشاعر الداخلي أو بتشجيع إله القلب. ومن الممكن أن يكون إله القلب هذا ملاح "القارب الذهبي". وليس إله القلب هذا قوة ما فوق

طبيعية، بل هو حافز الشاعر على التعبير الذي يصوغ العالم كله بالصياغة الأدبية جالسا في قلب الشاعر. منشأ قصيدة "القارب الذهبي" الطبيعة وتيار النهر الجاري، أدرك فيها الشاعر الصلة بين الميلادات، ورآها هنا باستخدامه الرموز، والاستعارات والكنايات.

ظهرت في مجموعة *"القارب الذهبي"* صورة بنغلاديش الكثيرة الأنهار ودوام جريان بودّا، خلال صور فنية وصور خيالية متلونة مجزّأة، في إيماءات غامضة أحيانا، وفي وجه الطبيعة الكئيب عند هطول المطر أحيانا. وقصيدة "القارب الذهبي" أيضا صورة طبيعية لضحل النهر الذي غطاه مثل هذه الأمطار الغزيرة. وتجلت فيها أيضا علاقة عالم الشاعر الداخلي مع الطبيعة الريفية.

المراجع والمصادر:

المراجع العربية والبنغالية:

- بوندوفادّايْ، تشاروتشوندرو، *روبي — روشّي*، إيه. مُخرِجي إيندْ كَمْفني، كولكاتا، ج ١ ط ٥
- بوندوفادّايْ، واستكومار، *بانْغلا ساهيتِّيرْ إِتِيْبِرِيتّو*، مودَرْنْ بُك إِيْجِنْسِي، كولكاتا، الهند، ٢٠٠٧
- بُوتّاشارْجو، أُوفيتْدرْنات، *روبيتْدرْ-كابُّو-برِيكْراما*، اُورْيِئِيْتْ بوكْ كُمْفني، كولكاتا، ط ١١، سنة ١٤١٨ بنغالية
- التليسي، خليفة محمد، *هكذا غنى طاغور*، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩م؛
- تاكور، روبيندرنات، *آدُونِكْ ساهِيْتّوا*، بيْشّوبارْتي، كولكاتا، ١٣١٤ سنة بنغالية

- تـاكـور، روبينـدرنات، *تشونتشـوئيتا* ، بيثـوبارُتي، كولكاتـا، ط ١١، ١٤١٦ بنغالية
- الخطيب، محب الدين، *طاغور: بيئته–طفولته–شبابه*، ، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة
- د. شـفيق الإسـلام، رسـالة الـدكتوراة المعنونـة بـ*'الرومانسـية في الشـعر العربـي والشـعر البنغـالي: دراسـة مقارنـة*، المقدمـة إلى قسـم اللغـتين العربيـة والفارسـية، جامعـة كلكتـا، كولكاتـا، الهنـد، عـام ٢٠١٨، غـير منشورة.
- الزوزني، الحسـين بـن أحمـد بـن الحسـين، *شـرح المعلقـات السـبع*،دار إحيـاء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
- *سونْغسودْ بانْغلا أوبِهْدهانْ* ، ساهيتو سونغسود، غرب البنغال، الهند، ط ٤، ١٩٨٤.
- طاغور، رابندرانات ، *روائع في الشعر والمسرح*، ترجمة: بديع حقي، المدى، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م؛
- العقاد، عباس محمود، *كتاب السادهانا للحكيم الهندي تاجور*، مقال في *ساعات بين الكتب*.
- *قاموس سونْغسودْ: بنغالي – إنكليزي*، ساهيتُّو سونغسود، غرب البنغال، الهند، ١٩٩٥
- *المعجم الوسيط*، مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
- موخوفـادّايْ، وُرُوْنْ كُومـارْ، *روبِيْنْدْرَنوسـاريْ كـوبِيْ سُـواماجْ*، دِيْـز فَبْلِشِنْغْ، كولكاتا، ط ٢، ٢٠٠٨
- نعيمـة، ميخائيـل، *الغربـال الجديـد*، مؤسسـة نوفـل، بـيروت، لبنـان، ط ٢، ١٩٧٨
- بونْدوبادّايْ، واسـتكمار، *بانْغلا ساهيتِّيْرْ إِتِيْبِرِتُّو*، مودَرْنْ بُكْ إِيْجِنْسِيْ، كولكاتا، الهند، ٢٠٠٧

المراجع الإنكليزية:

- Ba'albaki, Munir, *Al-Mawrid*, Dar el-Elm Lil-Malayēn, Beirut, 11th Edition, 1977
- Hornby, A S, ed. Wehmeier, Shally, Ashby, Mikhael, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Presse, 6th Edition, 2000
- Concise *Oxford English Dictionary*, Ed. Aungus Stevenson & Maurice Waite, Oxford University Press, 12th Edition, 2011
- *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Merriam-Webster, Incorporated, Massachusetts, U.S.A., 11th Edition, 2003

.... ❖❖❖❖❖ ....

التقليد العربي في أدبيات دراسات الترجمة: من المركزية الأوروبية إلى اللامركزية

آصف إقبال خان *
iqbalasifpat@gmail.com

ملخص البحث:

ظلّ الحقل الأكاديميُّ المسمى بـ دراسات الترجمة منحصرا في مراكزها واتجاهاتها الأوروبية منذ نشأته إلى نهاية القرن العشرين. ومعظم من شاركوا في نشاطاته وأبحاثه أولاً كانوا من أبناء اللغات والثقافات الأوروبية المختلفة، فكان من الطبيعي أن يغلب على المجال طابع أوروبي غربي. ولكن الوضع بدأ يتغير منذ بداية القرن الحادي والعشرين حين ارتفعت الأصوات في الأوساط الأكاديمية، وهي تنادي بتكامل وجهات نظر محلية وتجارب الثقافات المختلفة في الترجمة، وتطالب بتحرير هذا الحقل من انطباعات تفيد بأنه غربي اللغة والنزعة فحسب. وبفضل هذه الجهود والتطورات الجارية خارج المجال، نُشرت أخيراً عدة دراسات تنظر في الفكر الترجمي عند الشعوب واللغات من كافة أنحاء العالم ما وراء العالم الغربي. في هذه الورقة، نسعى إلى رصد هذا التطور العلمي في دراسات الترجمة، ونقوم باستعراض بعض الآراء والكتابات التي لها أهمية في موضوع المركزية الأوروبية، كما نسلّط الضوء على الأبحاث التي تتعلق بظاهرة الترجمة في اللغة العربيّة لكي يتضح إلى أيّ مدى ينال التقليد العربي اهتماماً في أدبيات علم الترجمة باللغة الإنكليزية.

* باحث في الدكتوراه، مركز الدراسات العربية والأفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

الكلمات المفتاحية: الترجمة العربية، تاريخ الترجمة، دراسات الترجمة، المركزية الأوروبية.

مقدمة البحث:

"علم الترجمة" أو "دراسات الترجمة" أو "الترجميات" هو الاختصاص العلمي الذي يتولّى دراسة الترجمة من حيث تاريخها وتنظيرها وممارستها وتدريبها. وعلى حد قول "جيريمي منداي" يُطلق مصطلح "دراسات الترجمة" على المبحث الأكاديمي الجديد المتعلق بدراسة نظرية الترجمة وظواهرها. ويتميّز هذا التخصص بأنه يشترك فيها عدد من المباحث الأكاديمية أي أنه مبحث بينيّ (interdisciplinary) يضم علوم اللغات والآداب، وعلم اللغويات (الحديث)، ودراسات الاتصال، والفلسفة، وضروبا منوّعة من الدراسات الثقافية.[1]

ظهر الاهتمام المتجدد بظاهرة الترجمة أولاً لدى الأكاديميين المنشغلين بالدراسات اللغوية والأدبية في أوروبا خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وكان معظمهم يكتبون أبحاثهم باللغة الإنكليزيّة والفرنسيّة. لم يمض وقت طويل حتى أقبل عليها الباحثون من مختلف المجالات بسُرعة حيث وجدوا موضوعاتها جذابة للغاية ومُثيرة للجدل العلمي. والباحث الأمريكي "جيمز إس هولمز" طرح فكرة مبحث جديد باسم "دراسات الترجمة" لأوّل مرة، وقد سمّاه بهذا الاسم في بحثه بعنوان "اسم وطبيعة دراسات الترجمة" الذي عرضه في مؤتمر انعقد عام ١٩٧٢ في كوبنهاجن.

في المرحلة الأولى من نشأة هذا الحقل غلب عليه الطابع الأوروبي وسيطر عليه العقل الأوروبي مع تصوراته وطرق تفكيره المتجذرة في تجربة

[1] Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (London; New York: Routledge, 2001) p: 1.

الترجمة الأوروبية. ولكن الوضع بدأ يتغيّر منذ بداية القرن الحادي والعشرين حين تطوّر اتجاه جديد يدعو إلى تكامل وجهات نظر محلية وتجارب الثقافات المختلفة في الترجمة ويطالب بتحرير هذا الحقل من قيود المركزية الأوروبية. أوّلاً ارتفعت هذه الأصوات في الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الاستعمار، وخاصة في كتابات الباحث الأمريكي إيريك شيفيتز والباحثة الهندية تيجاسويني نيرانجانا، ولكن لم يمض وقت طويل حتى توجّه إلى هذا الموضوع الباحثون المعنيون بمجال دراسات الترجمة نقداً ودراسةً، وظهر منهم من انتقد الوضع الراهن في المجال ومنهم من أبرز تاريخهم وتجاربهم في الترجمة.

المركزية الأوروبية ونقدها:

نجد أن أنثولوجيات نظريات الترجمة التي وضعها شولت وبيغونيت أو ويسبورت وإيسترنسون تخلو من أي ذكر لظاهرة الترجمة في مختلف اللغات الشرقية عامة وفي اللغة العربية خاصة. ولا ينحصر هذا التحيز فقط على عدم ذكر التقاليد المختلفة ومساهماتها في تكوين ما نعرف اليوم بنظريات الترجمة الحديثة، بل إن من هذه الكتابات ما تَعرِضُ تقاليد الترجمة لدى الشعوب الشرقية بكونها تافهة علمياً وخالية من أية قيمة نظرياً، كما نجد ذلك على سبيل المثال في آراء بعض الباحثين عن تقليد الترجمة العربي.[٢] وقد وصفتها الباحثتان منى بيكر وغابرييل سالدانها بأن هذه النتائج عن قلة

[٢] ومنهم المستشرق الألماني ماكس مايرهوف (١٨٧٤-١٩٤٥) والبروفيسور الألماني فرانز روزنتال (١٩١٤-٢٠٠٣)، حيث ذهب الأخير منهما في كتابه "التراث الكلاسيكي في الإسلام" إلى أن المترجمين العرب أعطوا القليل من الاهتمام نسبيا بالمباحث النظرية عن تقنية الترجمة (١٩٧٥: ١٥). وتبعهما البروفيسور الأمريكي ديميتري غوتاس (م ١٩٤٥) فحكمَ بأن المفكرين العرب لم يأتوا بتأملات نظرية عن الترجمة باستثناء عدد قليل من التعليقات البسيطة والمقتبسة (١٩٩٨).

الاهتمام النظري بالترجمة لدى العرب لا تمثّل إلا التعبير عن منظور يمنح الامتيازات لوجهة نظر غربيّة عن الترجمة.[٣]

وانتقدت الباحثة ماريا تيموتشكو بأن دراسات الترجمة أو علم الترجمة مجال تطور أساساً في الغرب ولذلك تشكلت طبيعته من ظروف غربية، وفي الممارسة يحدث غالباً أنهم يغفلون هذه الظروف ويروّجون النظريات التي تنشأ من هذه الظروف باعتبار كونها نظريات عالمية يمكن تطبيقها على ثقافات أخرى، وتصبح في أذهانهم نموذجا يمكن القياس عليها الحقب الأخرى من تقليد الترجمة، ولكن في الحقيقة هذه النظريات الغربية أو أي نظرية أخرى تكون محدودة بالمنظور الإيديولوجي المهيمن في الفترة التي تنشأ فيها ولا يمكن تطبيقها على أخراها بصورة مطلقة.[٤]

وكانت تيموتشكو قد دعت سابقاً إلى "إعادة نظرية الترجمة من خلال تكامل أفكار غير غربية في الترجمة"[٥] في ورقة بحثية نُشرت في الجزء الأول من كتاب Translating Others وضعه الباحث البلجيكي ثيو هيرمانز عام ٢٠٠٦. تناقش فيها بأن تصورات الترجمة التي تصف بالمركزية الأوروبية تتجذر أصولها في إعطاء القراءة والكتابة مكانة امتياز بالمقارنة مع الظاهرة الشفهية في ممارسات ترجمة النصوص المقدسة المسيحية وفيما بين اللغة والوطنية في أوروبا. وترى وهي محقة في رأيها أن مثل هذه التصورات تمثل مشكلة كبيرة

---

[3] Baker, Mona, and Gabriela Saldanha: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (London; New York: Routledge, 2nd ed., 2009) p: xx.

[4] Tymoczko, Maria: *Enlarging Translation, Empowering Translators* (London: Routledge, 2014) p: 5.

[٥] هنا تظهر إشكالية استخدام كلمة "غير الغربية" للإشارة إلى الوحدة المتنوعة التي تشمل فيها كل ما توجد خارج الثقافة الغربية، لأن المصطلح "غير الغربية" كما ناقشت تيموتشكو تستخدم "الغرب" كمركز ونقطة انطلاق، فكأنه يتعارض مع أساس فكرنا الذي يقوم على إخراج دراسات الترجمة من محدودية الغرب. وبما أن المصطلحات الأخرى مثلا "الشرقية" أو "الآسيوية" تتضمن أيضا مشكلات عملية مماثلة، ولكن حيث احتلت هذه التركيبات الاصطناعية مكانة الحقائق في اللغة الأكاديمية، نضطر الآن إلى استخدامها حتى نصل إلى اتفاق على بعض المصطلحات الأخرى ويقبلها الجميع.



حينما تُستخدم في مختلف أجزاء العالم حيث تمتلك النصوص الشفوية أهمية كبيرة تقليدياً، وحيث المواقف تُجاه النصوص الدينية المحلية تعتمد على الأسس المعرفية المختلفة تماماً، وحيث الوحدات دون الوطنية والروابط فوق الوطنية تحتل مكانة أكبر من صلة اللغة بالوطن.[6]

وانتقد الآخرون من مؤيدي هذه النزعة أن ما لدينا الآن في المجال هو مجرد سرد للأفكار الأوروبية فحسب من عصورها المختلفة، والمشكلة الكبيرة بهذه الأحادية أن تاريخ الترجمة يفقد الاستمرارية والاتصال بصورة واضحة، لأن التقليد الأوروبي إما قد استبعدت التطورات في التقاليد المختلفة تماماً أو أخذتها بعين الاعتبار في الدراسات والأبحاث نادراً جداً. وبسبب هذا الانحياز المبين لصالح الأفكار الأوروبية وضد الأفكار غير الأوروبية، قد خلقت في المجال الكثير من "المساحات الفارغة" في تاريخ الترجمة التي يجب ملؤها لجعل المبحث مقبولاً على المستوى الدولي، ولذلك دعى اللغوي الإسباني جوليو سانتويو إلى اتخاذ إجراء بقوله، "قبل كل شيء وربما قبل أي شيء آخر، فإن المهمة العاجلة هي نزع الطابع الغربي عن تاريخ الترجمة".

ويظهر جلياً مما سبق أن المؤيدين لتكامل وجهات نظر محلية حول الترجمة يحاولون إلغاء سيادة المركزية الأوروبية في المجال، ولكنه ليس الهدف الوحيد مثل هذه الدراسات، حيث كما يمكن لهذه السياقات غير الغربية بجانب أن تعرض بعض المواقف الغربية للتحديات والإشكاليات، فهي بجانب آخر قادرة أيضاً على أن توسّع المواقف الغربية الأخرى، على سبيل المثال الأساليب الترجمية (translationese) أو التصورات مثل التعادل، أو حتى تصور "الترجمة" والصور التي يمكن أن تأخذ باختلاف اللغة والثقافة.

6 *Tymoczko: Enlarging Translation, Empowering Translators, p: 7.*

ويعني ذلك أن المساعي نحو هذا الاتجاه يجب أن يُنظر إليها على أنها خطوة نحو تأريخ للترجمة يتصف بالشمول والتعددية بصورة حقيقية، وكذلك بكونها خطوة نحو إضفاء الطابع اللامركزي بدراسات الترجمة وإعادة تصورها من جديد. وهو تغيير تنظر إليه الباحثة الصينية مارثا تشيونغ أنه سيشكل تحولاً عالمياً في دراسات الترجمة.

إضفاء الطابع اللامركزي على دراسات الترجمة:

كما ذكرنا فيما أعلاه أن الاهتمام بالتجارب المتنوعة في الترجمة نشأ أولاً خارج المبحث، ولكن هذه الظاهرة كانت في طور التطور داخل المجال أيضاً ولو كان منظوره مختلفاً مما كان في دراسات ما بعد الحداثة ودراسات ما بعد الاستعمار. نشرت دار روتلدج بلندن الطبعة الأولى من Routledge Encyclopedia of Translation Studies (موسوعة روتلدج لدراسات الترجمة) عام ١٩٩٧ التي وضعتها الكاتبة وإحدى روّاد علم الترجمة منى بيكر، والموسوعة تحتل مكانة مرجعية في المجال منذ نشرها لأول مرة، وهي تُشير إلى وجود اهتمام الباحثين بمختلف التقاليد الترجمية على الصعيد الدولي آنذاك.

ينقسم هذا العمل إلى قسمين: القسم الأول يشتمل على موضوعات تتعلق بالقضايا والتصورات الرئيسية في نظرية الترجمة، والمقاربات الاجتماعية واللغوية في الترجمة وغيرها من المواضيع؛ أما القسم الثاني فهو يحتوي بكامله على تاريخ الترجمة في مختلف اللغات والثقافات، منها تقليد الترجمة في اللغة الروسية والفرنسية والعربية واليابانية والصينية والتقاليد الأخرى من البرازيل وكندا والهند وما إلى ذلك من لغات وبلدان من أنحاء العالم.

وشهدت بداية القرن الحادي والعشرين بعض الأعمال الرائدة التي تمثل هذا الاهتمام المتزايد بتقاليد الترجمة عبر اللغات والثقافات المختلفة حول



العالم. ونذكر هنا بإيجاز ما احتوتها هذه المؤلفات من مواقف أيديولوجية تجاه الموضوع في أبحاثها ومنظوراتها.

صدر في عام ٢٠٠٠ كتاب بعنوان Beyond the Western Tradition (ما وراء التقليد الغربي)، وهو مجموع مقالات وأبحاث من التقاليد المختلفة ووضعته الباحثة ماريلين غاديس روز، وعبّرت في مقدمته عن أملها أن الكلمة "ما وراء" في العنوان لا تؤدي القارئ إلى اعتقاد أن الكتاب يحدث فقط عن التقاليد "الخارجة أو غير غربية". ثم تقول إن نيتها بصفتها محررة للكتاب أن تساعد القارئ بفهم الفرق بين منظورات الترجمة من الثقافة الغربية والثقافات الأخرى من مختلف أنحاء العالم.

ومن هذه المحاولات كتاب Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era من تأليف الباحثة الكندية شيري سيمون والباحث الكندي بول سان بيير صدر لأول مرة عام ٢٠٠٠، وهو كتاب يتأصل في مباحث ما بعد الاستعمار بعمق ويشتمل على عدة تمثيلات جغرافية حيث عملت الترجمة بمثابة عدسة في كافة الأبحاث المضمونة في المؤلف. وتتركز المقالات على الظروف الاستعمارية ومنتجاتها الثقافية بين المستعمرات السابقة في أيرلندا والصين وكندا والهند والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية.

وتسلط شيري الضوء في مقدمة الكتاب على الدور الذي يلعب به مصطلح ما بعد الكولونالية في سياق الترجمة وكيف يتعامل معها من جهتين: أولهما البُعد العالمي للأبحاث في دراسات الترجمة، وثانيهما الاهتمام اللازم بخطة عمل نفهم من خلالها علاقات القوة وعلاقات الغيرية. كما تؤكد على أن النظرية يجب أن تُفهم في سياقها الأيديولوجي والثقافي وعلينا أن نعترف أن

كافة المباحث في أي تقليد الترجمة تتشكل في سياقاتها التي تنشأ منها ويتأثر استخدامنا لهذه المباحث من هذا التاريخ.[٧]

ومن هذه الأعمال التي سعت إلى تكامل المباحث من التقاليد المختلفة في دراسات الترجمة يمكن أن نذكر أيضاً كتاب Less Translated Languages (اللغات أقل مترجماً) أخرجه الباحثان الإسبانيان من ذوي الأصول الكاتالونية ألبرت برانشاديل وويست لوويل مارغاريت عام ٢٠٠٤. ويعرّف برانشاديل هذا الكتاب بأنه يشتمل على أبحاث أجريت داخل إطار أعمال مبنية على اللسانيات والتخطيط اللغوي والدراسات الأدبية والفلسفة والدراسات الثقافية، حيث تعالج كل مقالة عمل المترجم والأعمال المترجمة داخل سياق محدد من الهيمنة والتبعية الثقافية وتسعى من خلالها إلى الخوض في الحديث عن نظريات الترجمة الحالية ومدى تطبيقها على الظروف الثقافية المختلفة.[٨]

أصدرت الباحثة الصينية إيفا هونغ والباحثة الأمريكية في اللغة اليابانية وآدابها جودي واكاباياشي عام ٢٠٠٥ كتاباً بعنوان Asian Translation Traditions (تقاليد الترجمة الآسيوية)، ووصفتا هذا الكتاب بأنه استجابة للانحياز في مجال دراسات الترجمة، ورحّبتا بعلامات الوعي المتزايد بحاجة إلى معالجة هذا الاختلال بالتوازن، وأكدتا على ضرورة الاعتراف بأن تقاليد الترجمة "غير الغربية" توفر فرصة لتجديد دراسات الترجمة في الغرب ونقدها من وجهات نظر خارجية، ولكنها ذات قدر واهتمام في حد ذاتها أيضاً ويعني ذلك

---

[7] Simon, Sherry, and Paul St-Pierre: *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era* (University of Ottawa Press / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001) p: 12.

[8] Branchadell, Albert, and Lovell Margaret West: *Less Translated Languages* (John Benjamins Publishing, 2005) p: 11.

أن أهميتها لا تنحصر فقط في كيفية نفعها لوجهات نظر غربية بل يجب أن يُنظر إليها كوحدة قائمة بذاتها وليس بالسياقات الأجنبية.

في مقدمة الكتاب ناقشت الباحثتان أن الأفكار وممارسات الترجمة في الثقافات المختلفة تختلف من مكان إلى مكان، وإن نماذج الترجمة الغربية ونظرياتها لا يمكن أن تُطبق بدون فحصها على السياقات الأخرى، وتحدثتا عن تجاربهما في أبحاث الترجمة في الصين واليابان وكيف تكمن العوامل التاريخية والنُظُم المعرفية المختلفة وراء ممارسة الترجمة ومعاييرها في هذه المناطق، وما لها من خصائص ومميزات لا يمكن قياسها من معايير غربية أو غيرها.[٩]

ومن هذه المحاولات كتاب Translating Others (ترجمة الآخرين) وضعه ثيو هيرمانز عام ٢٠٠٦ في مجلدين وأبحاثه تقوم بتحدي التفكير المهيمن فيما يتعلق بالترجمة. يعالج الكتاب قضية التمثيل الجغرافي واللغوي وينظر في ظاهرة تصنيف الناس ضمن الآخر. يسجل هذا العمل، الوعي المتزايد بفكرة أن فئة الآخرين هم الذين يسكنون في معظم أنحاء العالم ويترجمون أيضاً وكثيراً ما بطُرق تختلف تماماً مما تتحدث عنها مباحث الترجمة الغربية. وتعالج أبحاث الكتاب نطاقاً واسعاً من اللغات والثقافات عبر القارات الأفريقية والآسيوية والأوروبية والأمريكية وتتمثل هذه الأبحاث مقاربات بينية من الأدب والنقد واللغويات والأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية والتاريخية وما إلى ذلك من المجالات المختلفة.

في مقدمة الكتاب يشرح هيرمانز فكرته في هذا الكتاب التي تظهر في التناقض مع المعارضات الثنائية التي كانت ولا تزال تسود التفكير العلمي

[9] Hung, Eva Tsoi Hung, and Judy Wakabayashi: *Asian Translation Traditions* (Routledge, 2014) pp: 1-16.

الغربي، فتبدأ فكرته من الإيمان بأن "الترجمة تفاوض على الاختلاف"، ولذلك يختار عنواناً يفيد بهذا الاختلاف الذي يوجد لدى "عدد لا يحصى من الآخرين الذين يترجمون بطرق خاصة بهم، لأسباب خاصة بهم، وفي عالم خاص بهم"، وهذه ممارسة الترجمة لدى هؤلاء "الآخرين" التي تندمج في نظرية الآخرين عن الترجمة، ثم يتحدى هذا الاندماج المنهجيات الحالية في المجال والتي تتجاوز حدود المجالات.[10]

ونريد هنا أن نذكر كتاباً مهماً لعالم الترجمة الأمريكي الشهير إدوين جنتزلر أصدره عام ٢٠٠٨ بعنوان "الترجمة والهوية في الأمريكان: اتجاهات جديدة في نظرية الترجمة"، ولو يتحدث الكتاب عن قضية الهوية والترجمة في القارة الأمريكية جنوباً وشمالاً، ولكن له أثر عميق في الموضوع الذي نناقش هنا عن أهمية تقاليد الترجمة خارج نطاق المركزية الأوروبية، وكان لهذا الكتاب شأن كبير في تنويع دراسات الترجمة وفتح آفاقها للجميع حتى يسهُل للثقافات واللغات المختلفة مشاركة بمداخلاتها التي لم تُعنى بها سابقاً إلا نادراً.

يقوم جنتزلر في كتابه بدراسة أهمية الترجمة في خلق وتحويل وتمثيل الهويات للشعوب التي تسكن في مختلف أنحاء القارة الأمريكية، مؤكداً فيها على المجموعات الأقلية والمهمشة وعلى التنوع الثقافي في مختلف بلدان القارة، ويتحدى التعريفات الثابتة للترجمة باحتضان المعاني المتعددة للترجمة كما يستخدمها المعنيون بها في كندا والبرازيل والمناطق الكاريبية على سبيل المثال. وبالإضافة إلى ذلك، عندما يصف جنتزلر الاستراتيجيات التي يستخدمها المترجمون في القارتين مثلاً ضد الترجمة وعدم الترجمة والترجمة

[10] Hermans, Theo: ed. *Translating Others* (Manchester: St. Jerome Publishing, 2006) Volume 1, p: 9.



الخاطئة المتعمدة للتعبير عن هويتهم أو لاستبعاد الآخر، فكأنه يتحدى النظريات التي تقول إن الترجمة تُنقل كافة جوانب النص."[11]

في كتابهما Decentering Translation Studies: India and beyond من إصدارات عام ٢٠٠٩ انتقدت كل من الباحثة الأمريكية جودي واكاباياشي والهندية ريتا كوتاري هذا الانحياز الغربي في دراسات الترجمة الذي في رأيهما يُنكر الثراء الكامل لنشاطات الترجمة ومباحثها التي توجد لدى أبناء اللغات والثقافات الأخرى في مختلف أنحاء العالم. وتصفان العمل بكونه ممثلاً لتقاليد الترجمة المختلفة حيث يشمل الكتاب أبحاثاً ومقالات من الباحثين الذين ينتمون إلى لغات وثقافات متنوعة من داخل الهند وخارجها. فما كتبته كوتاري يمثل الانعكاسات التي ترجع إلى تجربتها الهندية في الترجمة، وما كتبته واكاباياشي يمثل أفكارها المتأصلة في تاريخ الترجمة اليابانية."[12]

وتقدمان أمثلة من تجاربهما التي تبيّن كيف يمكن أن تختلف مفاهيم الترجمة في التقاليد اللغوية والثقافية المختلفة، وتتحدثان عن فكرة "الأصل" و"الترجمة" كما كان لها شأن كبير في التقاليد الغربية وكيف يختلف تصورها في التقليد الهندي. وتطرحان مثال الكتب المقدسة الهندوسية رامايانا ومهابهاراتا لما كانت لهما من أهمية كبيرة لدى الشعوب الهندية، ولكن رغم وفرة نُسخها لا يوجد جدال ملحوظ حول من يمتلك نسخة أصلية لهذه الكتب، وتخلو المباحث الهندية في هذا الموضوع من أية هموم عمّا جاءت أولاً وما تبعته من هذه النُسخ."[13]

[11] Gentzler, Edwin: *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory* (New York: Routledge, 2007) p: 16.

[12] Wakabayashi, Judy, and Rita Kothari: *Decentering Translation Studies: India and Beyond* (John Benjamins Publishing, 2009) p: 3.

[13] Ibid, p: 3-5.

كلُّ هذه المحاولات عملت في تمهيد السبيل إلى إضفاء الطابع العالمي على دراسات الترجمة من خلال النظر في التقاليد خارج المنطقة الأوروبية والأمريكية وتكامل مباحثها وأفكارها في المجال. كما أدت هذه النشاطات إلى ظهور كتب وبحوث قيمة تعالج ظاهرة الترجمة في تقليد منطقة خاصة أو لغة وثقافة خاصة. ومن خلال هذا التطور نال تاريخ الترجمة اهتماماً بالغاً من قبل الباحثين في المجال ليس فقط في الإنجليزية بل في سائر اللغات التي توجد فيها دراسات تتعلق بالترجمة.

التقليد العربي في أدبيات دراسات الترجمة:

أما بالنسبة للغة العربية، فقد احتوت بعض هذه الأعمال التي ذكرناها فيما أعلاه على أبحاث تتعلق بتقليد الترجمة العربية، ونقدم فيما يلي بياناً موجزاً بأهم مداخلاتها.

يشمل كتاب ماريلين غاديس روز (٢٠٠٠) مقالتين عن الترجمة العربية وقد كتبهما كل من سعيد فائق وجون ماير، وتعالج المقالتان إشكالية تدنّي أهمية الترجمة والمترجم في الحقبة المعاصرة مقارنة بمكانة المترجم العربي في العصور الوسطى الذي كان يُعتبر عضواً مهماً من المجتمع، وكان الحكام ينفقون عليه أموالاً طائلة لترجمة الأعمال الأجنبية مع هدف الحفاظ على سيطرة اللغة العربية. وتُشير مقالة سعيد إلى أهم جوانب الحركة الترجمية في العصور الوسطى ويذكر أن معظم الأعمال المترجمة في هذه العصور كانت كُتُب العلوم والحساب، ولم يُترجم الأدب الأجنبي إلا قليلاً، ولأسباب دينية كانوا يعتقدون أن استيراد الأفكار من الثقافات الأخرى يُشكل خطراً على الثقافة العربية الإسلامية، كما يشكو الكاتبان أن العرب لا يشجعون دراسة

الترجمة في جامعات الشرق الأوسط ولو أنهم يعتبرون الترجمة صورة موسعة للتعددية اللغوية.[14]

ويقدم كتاب برانشاديل ومارغاريت (٢٠٠٤) الاثنين من المداخلات التي تتعلق باللغة العربية وكتبهما كل من الباحث العربي حسان حمزي والباحث الإسباني نوبيل بيردو هونيمين. تتحدث مقالة حمزي عن نفوذ اللغة الإنكليزية (والفرنسية) على لغة أقل ترجمة منها مثلاً العربية، ويلاحظ فيها بأن اللغة العربية مثل اللغات الأخرى من عالم ثالث تستورد مصطلحات كثيرة من اللغات الأوروبية مثل الإنكليزية والفرنسية بصفة خاصة. أما مقالة نوبيل بيردو فهي تعالج قضية اللغة الإنكليزية كلغة وسيطة في الترجمة غير المباشرة إلى اللغة العربية، ويتحدث على سبيل المثال تجاربه الشخصية في ترجمة "كتاب الأقدس" إلى اللغة الإسبانية من النسخة الإنكليزية مستخدماً النص العربي الأصل كمرجع ويناقش ملاءمة الترجمة غير المباشرة في بعض الحالات المعينة.[15]

يضم المجلدان من كتاب هيرمانز المذكور (٢٠٠٦) بعض الأبحاث عن تقليد الترجمة في اللغة العربية ومن أهمها مقالتان للباحثة مريم سلامة كار، في إحداهما تقوم بدراسة مدرسة الترجمة في بغداد خلال القرن العاشر من وجهتين: من وجهة نظر مقارنة تصورات الترجمة عبر الزمان والمكان، ودور لغة الوصف. تدعي في مقالتها أن دراسة هذا المحيط من جديد من منظور الممارسات والخطابات المعاصرة لا تساعد فقط في التعرف على التقاليد التي يكاد يطويها النسيان، بل تعطي أيضاً أهمية للغة الترجمة الاصطلاحية التي خلقها المترجمون والأدباء والمؤرخون عبر العصور. وتتحدث الباحثة في مقالتها الثانية عن قضية الفصحى والعامية في اللغة العربية كما ظهرت من جديد

[14] Rose: *Beyond the Western Tradition*, pp: 1-10.
[15] Branchadell, and West: *Less Translated Languages*, pp: 49-74.

في القرن التاسع عشر. يعالج البحث هذه القضية بخصوص ترجمة المسرحيات من اللغة الفرنسية وما ظهر على إثرها جدال حول استخدام اللغة الكلاسيكية أو اللغة الحديثة بجانب واستخدام اللغة الفصحى أم العامية بجانب آخر.[١٦]

بغض النظر عما إذا كانت هذه الأعمال شملت الدراسات عن الترجمة العربية أم لا، إنها لعبت دوراً مهماً في تمهيد السبيل للباحثين للنظر في التقليد العربي وزوّدتهم بمقومات نظرية وأيديولوجية لمثل هذه الدراسات. وإن الأعمال التي ظهرت أخيراً في اللغة الإنكليزية عن الترجمة العربية تبين مدى فاعلية هذه المحاولات داخل المجال وخارجه. وهي تدل أيضاً على ازدياد انشغال الأكاديميين والباحثين بتاريخ الترجمة في التقليد العربي مما يُشير إلى بداية فصل جديد من مستقبل الدراسات العربية المعنية بالترجمة والمكتوبة باللغة الإنكليزية.

وفي النهاية، نذكر بعض الأعمال الحديثة التي قد وضعت بالفعل أسسا متينة لهذا المستقبل من خلال فتح الأبواب الجديدة من التراث العربي للباحثين وتزويدهم بالمصادر القيمة التي لم تكن متاحة لهم من قبل.

ومن هذه الأعمال دليل روتليدج للترجمة العربية Routledge Handbook of Arabic Translation وضعه كل من سامح حنّا، وحاتم الفرحاتي وعبد الوهاب خليفة عام ٢٠١٩. يشتمل هذا الكتاب على سبع وعشرين مقالة بحثية بأقلام الأكاديميين البارزين وتتوزع على سبعة أبواب كما يلي: ترجمة النصوص المقدسة، الترجمة والوساطة والإيديولوجيا، وكالة المترجم،

[16] Hermans: ed. Translating Others, volume 1, pp: 120-131.

تاريخ الترجمة وعلمها، تنظير ممارسة الترجمة الشفوية، الترجمة التقنية: قضايا وتحديات، اللغة والنوع الأدبي والترجمة.[١٧]

ومنها كتاب Translation in the Arab World: The Abbasid Golden Age من أعمال الباحث عدنان خالد عبد الله نُشر في النسخة الإنجليزية عام ٢٠٢١ من روتليدج. يشتمل الكتاب على تسعة أبواب بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، وتعالج أبوابه تاريخ الترجمة العربية في العصر العباسي مع أبعادها اللغوية والثقافية والاجتماعية، كما تسلط الضوء على أهم القضايا التي شغل بها المترجمون العرب في هذه الفترة، على سبيل المثال، الترجمة وقضية الثقافة، ترجمة النقد الأدبي والآداب والعلوم، ترجمة الشعر وأثر الترجمة على اللغة العربية.[١٨]

ومن هذه الأعمال كتاب Anthology of Arabic discourse on translation وضعه كل من الباحث طارق شما والباحثة مريم سلامة كار ونُشرت طبعته الأولى باللغة الإنجليزية من روتليدج بلندن في بداية السنة الجارية أي عام ٢٠٢٢. كما يظهر باسم الكتاب فهو مجموعة النصوص العربية المعنية بالترجمة التي قام بجمعها فريق عمل الباحث تحت مشروع دولي شارك فيها عدد من الأكاديميين والباحثين من جامعات مختلفة واستغرق عدة سنوات من بدايته إلى نهايته. وفي مقدمة الكتاب يصف المؤلف طارق شما هذا العمل بكونه "محاولة لتقديم خطاب الترجمة العربي من

[17] Hanna, Sameh, Hanem El-Farahaty, and Abdel-Wahab Khalifa: eds. *The Routledge Handbook of Arabic Translation* (London; New York: Routledge, 1st ed., 2019).

[18] Abdulla, Adnan Khalid: *Translation in the Arab World: The Abbasid Golden Age* (London; New York: Routledge, 2020).

مصادره الأولى، من خلال انتقاء نصوص تتناول الترجمة وتناقشها وتبحث فيها من الاتجاهات المختلفة وفي مراحل مختلفة من تاريخ الفكر العربي."[١٩]

الخاتمة:

على الرغم من كونها حديثة النشر، احتلت بعض هذه الأعمال المكانة المرجعية في الموضوع وتستحق بأن يُدرس كل واحد منها بانفراد حتى يبرز ما يشتمل عليها من أبحاث قيمة وما يكمن فيها من إمكانيات لفتح آفاق جديدة للباحثين.

تبينت مما ذُكر أعلاه نقائص المركزية الأوروبية في حقل الترجمة كما برزت أهمية التقاليد المحلية في الترجمة، ورأينا أن هذا النقاش أدى إلى محاولات هادفة إلى إبراز حركة الترجمة في مختلف اللغات والثقافات ودراسة تاريخها من حيث الممارسة والتفكير والتنظير. وأخيراً، أفادتنا نظرة سريعة على نتائج هذه المحاولات في سياق الترجمة العربية بالإنجازات التي حققتها هذه البحوث الأولية فيما يتعلق بالموضوع، كما تجلت أهميتها لدراسات مستقبلية في هذا المجال.

قائمة المراجع والمصادر:

المراجع العربية:

- بدوي، عبد الرحمن: **دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١).
- شما، طارق وسلامه كار، مريم: **أنثولوجيا الترجمة العربية** (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الأولى، ٢٠٢٢).
- عبد الله، عدنان خالد: **قراءات معاصرة لتراث الترجمة في العصر العباسي** (الشارقة: مطبعة جامعة الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨).

[19] Shamma, Tarek, and Myriam Salama-Carr: eds. *Anthology of Arabic Discourse on Translation* (London; New York: Routledge, 2021) p: 9.

- عصفور، محمد: **دراسات في الترجمة ونقدها** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩).
- مرحبا، محمد عبد الرحمن: **المرجع في تاريخ العلوم عند العرب** (بيروت: دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٩٨).
- هونكه، زيغريد: **شمس العرب تسطع على الغرب** (بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦).

المراجع الأجنبية:

- Abdulla, Adnan Khalid: *Translation in the Arab World: The Abbasid Golden Age* (London; New York: Routledge, 2020).
- Baker, Mona, and Gabriela Saldanha: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (London; New York: Routledge, 2nd ed., 2009).
- Branchadell, Albert, and Lovell Margaret West: *Less Translated Languages* (John Benjamins Publishing, 2005).
- Gentzler, Edwin: *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory* (New York: Routledge, 2007).
- Hanna, Sameh, Hanem El-Farahaty, and Abdel-Wahab Khalifa: eds. *The Routledge Handbook of Arabic Translation* (London; New York: Routledge, 1st ed., 2019).

- Hermans, Theo: ed. *Translating Others* (Manchester: St. Jerome Publishing, 2006) Volume 1.
- Hung, Eva Tsoi Hung, and Judy Wakabayashi: *Asian Translation Traditions* (Routledge, 2014).
- Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (London; New York: Routledge, 2001).
- Rose, Marilyn Gaddis: *Beyond the Western Tradition* (Binghamton, USA: State University of New York, Center for Research in Translation, 2000).
- Schulte, Rainer, and John Biguenet: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (University of Chicago Press, 1992).
- Shamma, Tarek, and Myriam Salama-Carr: eds. *Anthology of Arabic Discourse on Translation* (London; New York: Routledge, 2021).
- Simon, Sherry, and Paul St-Pierre: *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era* (University of Ottawa Press / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001).
- Tymoczko, Maria: *Enlarging Translation, Empowering Translators* (London: Routledge, 2014).
- Wakabayashi, Judy, and Rita Kothari: *Decentering Translation Studies: India and Beyond* (John Benjamins Publishing, 2009).

- Weissbort, Daniel, and Astradur Eysteinsson: *Translation Theory and Practice A Historical Reader* (London: Oxford University Press, 2006).□

.... ❖❖❖❖❖ ....

جمالية أدب الأطفال عند سناء الشعلان (بنت نعيمة المشايخ)

حامد رضا *
hamidharewa@gmail.com

الملخّص: الدكتورة سناء كامل أحمد الشعلان بنت نعيمة المشايخ (سناء الشعلان) كاتبة أردنية شهيرة في الأدب العربي الحديث، وملقّبة بـ "شمسِ الأدب العربي وأميرته"[1]. أبدعت في أصناف الأدب العربي بما فيها القصّة القصيرة والرواية والمسرحية، كما زاولت النقد والصحافة والإعلام، وحظيت بما يربو على ٦٠ جائزة عربية ومحلّية ودولية.

إن أدب الأطفال من أهمّ الفنون التي أثارت اهتمام الدكتورة سناء الشعلان، فأنتجت فيه القصص الرائعة والروايات الجميلة والمسرحيات البارعة التي لاقت قبولاً واسعاً في فئة أدب الأطفال، وتُرجِمَ بعضها إلى اللغات الأجنبية أيضاً مثل البلغارية والإنجليزية، و فاز بعضها الأخرى بالجوائز الأدبية العالمية مثل قصة "صاحب القلب الذهبي"، التي حازت على المرتبة الثالثة مناصفة لجائزة الشيخة فاطمة بنت هزاع بن زايد آل نهيان لقصة الطفل العربي في الدورة العاشرة عام ٢٠٠٦م،[2] وكذلك رواية "أصدقاء ديمة" نالت جائزة كتارا للرواية العربية في دورتها الرابعة عام ٢٠١٨م، في فئة رواية الفتيان غير المنشورة[3].

---

* باحث في الدكتوراة، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي.

[1] محمد، المشايخ، معجم أدبيات الأردن وكاتباته، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، اسم المطبع غير مذكور، رقم الصفحة: ١٠٥-١٠٦.

[2] شعلان، سناء، صاحب القلب الذهبي، صالح الهيئة العليا، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ص.ب: ٤٥٤٤٣، رقم الصفحة: ٣

[3] https://www.kataranovels.com/prize/winners-2018/

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على جمالية أدب الأطفال عند سناء الشعلان وإبراز ما فيه من ميزات أدبية وفنية.

الكلمات المفتاحية: سناء الشعلان، القيم والمبادئ الخلقية الفاضلة: الشهامة والشجاعة، والصدق والأمانة، وإكرام الكبار والترفّق بالصغار، وخدمة الوطن والإنسانية، أدب الأطفال، القصة، الرواية، المسرحية.

جمالية أدب الأطفال:

تتّجه الإبداعات الأدبية للأطفال عند سناء الشعلان إلى جهتين مختلفتين في النوعية والعرض، ولكنّهما تتجمّعان وتتّحدان على محورٍ واحدٍ، وهو الأخلاق الفاضلة والقيم النبيلة، فالجهة الأولى تتعلّق بالقصص الخيالية، أي القصص التي تكون فيها الأبطال والأحداث والشخصيات والزمان والمكان كلّها خيالية، وهي تنسجم مع أذهان الناشئين، مثل قصّة "صاحب القلب الذهبي" وقصّة "زينب تصادق نفسها" ورواية "أصدقاء ديمة"، ورواية "رحلة شمس ونور" ومسرحية "السلطان لا ينام"، و"اليوم يأتي العيد" و"الأطفال في دنيا الأحلام" وغيرها من القصص والمسرحيات التي نُشرت في مختلف المجلّات والصحف العربية، وهي تقدم للأطفال دواعي الراحة والسكون والتسلية حسبما تقتضيها أعمارهم وأذهانهم، ولكنّها أيضاً حافلة بتعاليم الأخلاق الفاضلة والقيم النبيلة من الشهامة والشجاعة والصدق والأمانة وإكرام الكبار والترفّق بالصغار وخدمة الوطن والإنسانية وغيرها من الصفات التي تجعل من الإنسان العادي عبقرياً وعملاقاً.

والجهة الثّانية للإبداعات الأدبية للأطفال لسناء الشعلان أنها تقدّم قصصاً قصيرةً في قالبٍ تأريخي إسلامي قحٍ للناشئين، غير ملوّث بالكذب والاختلاق، وهي تتمحور حول الشخصيات التاريخية الإسلامية التي سجّلت صفحات تاريخيةً مشرقة للإنسانية، وأنارت الدروب المظلمة بأعمالها الجليلة مثل الخليفة العباسي هارون الرشيد المتوفى عام ١٩٣هـ وأبو العروض والنحو العربي

الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفّى عام ١٧٠هـ وشيخ الإسلام ابن تيمية المتوفى عام ٧٢٨هـ وغيرهم. وهذا ما قالته سناء الشعلان عن السلسلة الذهبية لقصّتها القصيرة: "أنا في صدد مشروعي العملاق "الذين أضاءوا الدرب"، الذي أحلم بأن ينجح في أن يقدّم أدباً غير ملوَّثٍ، ولا مشوَّهاً ولا مسمَّماً للناشئة العرب والمسلمين، وذلك عبر قصص منفصلة لشخصيات من التأريخ الإسلامي كان لها فضل حمل نِبراس العلم، وإضاءة الدَّرب للإنسانية في شتى حقول المعرفة والعلم والفنون والإبداع والتميز"[4].

ولقد سَمّت الدكتورة سناء الشعلان سلسلة القصص القصيرة عن هذه الشخصيات العظيمة بـ: "**سلسة الذين أضاءوا الدرب**"، وهي تحتوي على سبع قصصٍ تأريخيةٍ إسلاميةٍ، بداية عن سلطان العلماء وبائع الملوك "العز بن عبد السلام" ومروراً بأبي العروض والنحو العربي "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، ومعلّم الناس والمروءة "زرياب"، و"عباس بن فرناس: حكيم الأندلس"، فضلاً عن شيخ الإسلام ومحي السنّة "ابن تيمية"، والإمام المتصدّق "الليث بن سعد"، وهارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد".

ومن أهمّ الدوافع وراء جعل الشخصيات التأريخية أبطال القصّة القصيرة للأطفال أنّ الكاتبة سناء الشعلان تريد اصطياد عصفورين برميةٍ واحدةٍ؛ فكما أنّ هذه القصة توفّر للأطفال أسباب اللهو والتسلية والمتعة وتنشّط أذهانهم وتحرّك مواهبهم الخفية، كذلك تزوّدهم بالمعلومات الغزيرة عن التأريخ وأبطاله وتفتح لهم أبواباً جديدةً إلى تراثهم العظيم، وتحثّهم على التأسِّي بأسوتهم والاحتذاء بحذوهم في الحياة، وعلى هذا النحو، سيقرأون قصّةً مسلّيةً، ويطلعون على التاريخ أيضاً في آنٍ واحدٍ، يقول المفكر والناقد أحمد أمين بهذا الصدد: "كذلك من القُدوَة الصالحة التي تعين على الفضيلة سيرُ الأبطال

---

[4] زنكنة، سردار، **لقاءات أشعة الحروف المشرقة**، مجموعة حوارات، الكاتبة الدكتورة سناء شعلان، مطبعة كارو/ السليمانية، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، رقم الصفحة ١٢٩.

ورجال الأخلاق، فالقراءة في كتب تراجم العظماء وقصصهم وأعمالهم في حياتهم يودع في أذهاننا ذخيرة نقلدهم في أعمالنا، وكما أنّ كثيرين ممن أجرموا كان سبب إجرامهم قراءة رواية لص أو مشهد سينما أو نحو ذلك، كذلك كثير من العظماء إنّما كانوا عظماء برؤيتهم القدوة الصالحة وتتبُّعهم لسيرة بطل رأوه أقرب إلى نفوسهم، فعرفوا تفاصيل حياته، فكانت منبعا لعظمتهم."[٥]

ومن ميزات هذه القصص أنّها تهدف إلى زرع بذور القيم الخلقية والعادات الحسنة في نفوس الأطفال والناشئين، من خلال إبراز الصفات الحسنة والمبادئ والقيم الخلقية العالية مثل الصدق، والأمانة، والشجاعة، والشهامة والوفاء بالعهد والجهاد في سبيل إعلاء كلمة الحق وهزم الباطل، والجُود والسخاء والتضحية بالنفوس والنفائس وإيثار الآخرين على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة وغيرها من الصفات التي تزرع في نفوس الأطفال بذور العظمة. وتكتب سناء الشعلان على رأس كل كتاب: "أيّها الطفل العربي لك تأريخ عربي مشرق، فاقرأ وتعلّم واعمل".[٦] هذه الجملة الوجيزة في ذاتها تبرز الجوانب الأخلاقية للشخصيات في كلّ قصّةٍ من قصصها للأطفال.

والدوافع التي حثّت سناء الشعلان على كتابة أدب الأطفال، هي: الحرص على بناء مستقبل زاهر للمجتمع من خلال زرع المبادئ والقيم الإنسانية والخلقية السامية في نفوس الأطفال وتربيتهم تربيةً صالحة، والسمو بعقولهم ورفع قيمهم الروحية والإنسانية والجمالية، واطلاعهم على تأريخهم المجيد وربطهم بواقعهم، تقول سناء الشعلان: "يجذبني إليه (أي عالم الأطفال) أنّه نواة المستقبل والحلم القادم، فعندما أكتب للطفل أشارك في حمل الأمانة،

---

[٥] أمين، أحمد، **كتاب الأخلاق**، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٣١م، رقم الصفحة:١٣٩

[٦] الشعلان، سناء، سلطان العلماء وبائع الملوك العز بن عبد السلام، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.

ونقل لِواء العلم والتربية والقيم الأصيلة من السلف إلى الخلف، وأقدِّم نفسي بأثر رجعي ما لم يُقدَّم لي في طفولتي من أدب أطفال راق ومتحضر كما يجب، يراعي أحلامي وآمالي، ويغذّي عقلي وإنسانيتي، ويركِّز مبادئ إنسانيتي وقيمي الحضارية. ومن ناحية أخرى الكتابة للطفل تنحاز بي إلى الطفل الذي لم ولن يكبر في، وأرجو ألا يكبر، الكتابة للطفل تقودني باختصار نحو ذاتي، فأنا طفلة كبيرة، تفهم نفسها من خلال أحلامها وأمانيها وعوالمها البريئة الّتي تحلم بالخير لكلّ النّاس في كل مكان."[٧] وقالت في حديث صحفي عن الدوافع والأسباب لكتابة القصص للأطفال: "ولذلك من الصعب عليّ أن أحدّد مدى التقدم الذي أحرزته في فن قصة الأطفال، ولكنني أعتز بتجربتي المنطلقة من طفولتي الممتدة في ذاتي، والمستثمرة لثقافتي وتخصصي ومعتقداتي وفلسفتي من أجل تقديم أدب طفل راقٍ يسمو بعقله، ويحترم فهمه، ويعلي من قيمه الروحية والإنسانية والجمالية، ويصله بتأريخه المجيد، ويربطه بواقعه، وبآماله المستقبلية عبر مرآة العمل والاجتهاد والإخلاص والخير والسلام العادل".[٨]

والشيء الّذي يميّز هذه القصص الرائعة هو أنّها تجعل شخصيات الخلفاء والملوك والعبيد والأرقاء أبطال القصّة على حدٍّ سواءٍ، وتعاملهم معاملة الندّ للندّ، ولا تفرّق بينهم أدنى تفريقٍ، فعلى سبيل المثال كان هارون الرشيد أشهر الخلفاء العباسيين، وأكثرهم صيتاً عند العلماء وعامّة النّاس على حدٍ سواءٍ، ورد ذكره وأعماله في كتب التأريخ كثيراً، وكان الخليفة الخامس للخلافة العباسية، تولّى الخلافة في عام ١٧٠هـ بعد وفاة أخيه موسى الهادي، فتح الملوك والبلاد وأقام "بيت الحكمة" لترجمة الكتب الأجنبية إلى اللغة العربية، وخدم

---

[٧] زنكنة، سردار، **لقاءات أشعة الحروف المشرقة**، مجموعة حوارات، الكاتبة الدكتورة سناء الشعلان، مطبعة كارو/ السليمانية، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، رقم الصفحة ١٢٩.
[٨] المصدر نفسه، رقم الصفحة: ١٢٨.



العلم والعلماء واللغة العربية كثيراً، وأنفق في سبيل تطوير العلوم مصروفاتٍ طائلةً حتى صار عهده عهداً ذهبياً لعامة الناس.[٩] فكان هو عظيماً وجليلاً، وجعلته سناء الشعلان بطلاً للقصة "هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد"، ولكنّها في نفس الوقت جعلت أبا الحسن علي بن نافع الموصلي المتوفّى سنة ٢٤٣هـ نسبةً إلى أستاذه الموسيقار إسحاق الموصلي بطل القصّة أيضاً، وهو رقيق وأصبح فيما بعد شخصيةً عظيمةً في فن الموسيقى والغِناء والطرب، وأجاد عدداً لا بأس به من الألحان، عاصر الخليفة العباسي هارون الرشيد وغنّى في بلاطه، ففتن به الخليفة افتناناً وولع به ولعاً، وأوصى أستاذه إسحاق الموصلي بأن يعامله بالمودّة والخير، ولكن دبّ الحسد فيه، فأجبره على مغادرة بغداد، فنزح إلى الأندلس (إسبانيا) بعد أن استقرّ في المغرب قليلاً، ونقل إليها ثقافة الشرق و بغداد، وأثراها بالموسيقى والعلوم الأخرى، كما كان عالماً بالنجوم والطب وغيرها وذا ثقافةٍ واسعةٍ. لُقِّب بـ"زرياب" لعُذوبة صوته وفصاحة لسانه وقتامة لون بَشَرَته، وهو اسم طائر أسود اللون عذب الصوت يعرف بـ"الشُحرور". وفي الحقيقة إنّه عبقري الموسيقى ومتعدّد المواهب، ومبتكر "فن الذوق العام" والّذي يسمى اليوم بـ"الإتيكيت"، وهو مثل حلقة وصلٍ هامّةٍ في نقل مظاهر الحضارة الإسلامية والشرقية إلى الأندلس ومنها إلى أوروبا والعالم قاطرةً، وهو رجل ظلمه التاريخ الإسلامي ليهتم به التاريخ الغربي أكثر ويستفيد من تجربته وآثاره وما قدّمه للعالم أجمع.[١٠]

فسناء الشعلان لم تقتصر على إيراد الذين هم كانوا خلفاء وملوكا أبطالاً لقصص الأطفال، ولكنها كتبت أيضاً عن ذوي المستويات الاجتماعية

---

[٩] الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، نسخة محفوظة 26 أغسطس ٢٠١٧ على موقع واي باك مشين. ج: ٨، رقم الصفحة: ٢٣٠.

[10] Gill ,John (2008). *Andalucia: A Cultural History*, Oxford University *Press ,page no: 81*

والاقتصادية المتدنية الذين تميزوا عن أقرانهم بما بذلوا من جهود جبارة في سبيل تحصيل العلوم والفنون، فصاروا من بين رجال العلم والفن اللامعين في سماء العلم والأدب والفن بسبب جلالة أعمالهم وبراعة إنتاجاتهم.

أسلوب سناء الشعلان:

في كتابة أدب الأطفال اتّخذت سناء الشعلان لنفسها أسلوباً عذباً وسهلاً وسلسالاً يليق بمستوى أذهان الأطفال غير الناضجة ومداركهم وملكاتهم وقدراتهم الناشئة على فهم القصة والرواية والمسرحية. فلم تستخدم المفردات الصعبة والتراكيب المعقّدة. بل الألفاظ التي استخدمتها الكاتبة في قصصها للأطفال هي سهلة وعذبة ومعانيها ميسورة المنال وتراكيبها بسيطة وجملها وعباراتها قصيرة تتوافق مع مدارك وأذواق الأطفال. يقول توفيق الحكيم عن هذه الناحية لأدب الأطفال في اللغة العربية: "إنّ البساطة أصعب من العمق وأنّه لمن السهل أن أكتب وأتكلّم كلاماً عميقاً ولكنّ من الصعب أن أنتقي وأتخيّر الأسلوب السهل الذي يشعر السامع بأني جليس معه ولست معلّماً له وهذه مشكلة أدب الأطفال"."[11] وإن وردت جمل صعبة وألفاظ عسيرة خلال العبارات، فذيلتها سناء الشعلان بالمفردات المترادفة وشرحتها بالجمل التالية بين القوسين. فمثلاً تقول في قصة عباس بن فرناس: "ثمّ عرج على دراسة مصنفات (كتب) الطب، فدرس الأمراض، وكيفية العلاج منها، ثم درس الأعشاب، وخصائص الأحجار والمعادن، فحذق (أتقن) ذلك كله حتى لقب بـ (حكيم الأندلس)، وهو لقب كانت العرب تهبه (تعطيه) لمن يبرع (يتميز) في الاشتغال بصنعة (مهنة) الكيمياء والطب. ثمّ درس زمناً طويلا الفيزياء والفلسفة وفن العمارة (البناء) والنحو (علم قواعد اللغة العربية) والعروض (علم موسيقى الشعر العربي) حتّى أنّه كان أول من حذق (أتقن) العروض في

[11] الهابط، طلعت أبو اليزيد، **أدب الأطفال لماذا؟** العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، رقم الصفحة: ١٣

الأندلس (إسبانيا). وشرحها لأهل قرطبة، بعد أن استعصى (صعب) عليهم فهمها."[١٢] كذلك شكّلت العبارات والجمل في جميع القصص التي كتبتها للأطفال كي لا يتخبطوا في متاهة القواعد النحوية والصرفية، ولا يشتبكوا في حبائلها فيفقدوا اللذة والمتعة التي توفرها القصة والمسرحية والرواية، فهذه العبارة من قصّة "الليث بن سعد، الإمام المتصدق" تدلّ على اهتمام الكاتبة بتشكيل العبارات كلها: "واستعدّ ببراءةٍ طفوليّةٍ كي ينهلَ (يأخذَ) من العلمِ بقلبٍ شغوفٍ (محبٍّ بشدّةٍ) بالمعرفة، ونفسٍ يملؤُها إيمانٌ طاهرٌ، وبروحٍ متعطشةٍ إلى نورِ الاتصالِ باللهِ عبرَ التفقهِ بدينِهِ، والدّعوةِ إلى عبادتِهِ، والعملِ على مرضاتِهِ."[١٣] وممّا يلفت النظر أنّ سناء الشعلان زيّنت جميع كتب القصص للأطفال بصور ملوّنة على كل صفحة تقريباً. وهذه الصور الشيقة والجاذبة تتحدّث عن القصة والأبطال ودورهم وتساعد كثيرا على فهم القصة والحادثة، وفي نهاية القصة والكتاب، صفحة مختصّة باسم "تلوين معنا" لتلوين الصورة.

وسناء الشعلان تقسّم قصتها القصيرة إلى أجزاءٍ كثيرةٍ، وتوزّعها في حقولٍ متعدّدةٍ وتكتبها بالعناوين الصغيرة، كي لا يتعذّر على أذهان الناشئين فهمها، فتصاب بالضجر والملل أو النفور. فمثلاً في "قصة الخليل بن أحمد الفراهيدي: أبو العروض والنحو العربي"، إنها قامت بتقسيمها إلى ستة أجزاء وكتبت فيها عناوين فرعية.[١٤]

ولكلّ قصة بداية ونهاية، ومن ميزات أدب الأطفال لدى سناء الشعلان أنّ الكاتبة تستهلّ القصة بالعبارات والجمل التي تضرم نار الشوق وحبّ الاستطلاع

---

[١٢] شعلان، سناء، **عباس بن فرناس: حكيم الأندلس**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، رقم الصفحة: ٥١

[١٣] شعلان، سناء، **الليث بن سعد: الإمام المتصدق**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، رقم الصفحة: ٦٨

[١٤] الشعلان، سناء، **الخليل بن أحمد الفراهيدي: أبو العروض والنحو العربي**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.

في نفوس الأطفال وأذهانهم وتستهويهم إلى القصة، فيكون التمهيد والتقديم مبهماً، ولكنه يشتمل على النقاط المركزية للقصة بمثابة العمود الفقري للإنسان، تعتمد عليها روح القصة، لولاها لما كانت تلك القصة. فعلى سبيل المثال تقول في بداية قصة "العز بن عبد السلام (سلطان العلماء وبائع الملوك)": "في بيت فقير لم يعرف إلا الحرمان والبؤس والشّقاء ولد عبد العزيز بن عبد السلام بن أبي القاسم بن الحسن بن محمد بن المهذب الدمشقي، المكنى بأبي محمد (المسمى بأبي محمد) عز الدين، المغربي الأصل، وذلك في دمشق عام ٥٧٧هـ، كان أبوه عبد السلام فقيراً جداً، وكان يجوب الأسواق بحثاً عن عمل قلّما (قليلا) يجده مقابل النزر (القليل) من المال."[١٥] فهذا التمهيد المبهم سيشجّع القارئ الطفل على إكمال قراءة القصة لكي يعرف كيف استطاع غلام فقير وبائس وخامل أن يعتلي منصباً عالياً في العلم والمعرفة حتّى أصبح يلقّب بـ سلطان العلماء وبائع الملوك، وهذا ممّا سيدفعهم إلى قراءة القصة وإتمامها.

وكذلك لكل قصّةٍ نهاية أيضاً، تريد الكاتبة سناء الشعلان أن تطوي حديثها فيها، فلا تنهي القصّة بذكر وفاة البطل، ولكنّها توجز القصّة الكاملة في عدّة سطورٍ، وتذكر البطل بألفاظ جميلة وحسنة وعبارات تليق بشأنه وآثاره العلمية والفنية وتشيد بجهوده الجبارة، فمثلا في نفس القصة "العز بن عبد السلام (سلطان العلماء وبائع الملوك)" تقول الكاتبة في خاتمة القصة: "رحم الله شيخنا الجليل العز بن عبد السلام، فقد كان منارة أنارت طريق الأمة، وحثتها (أمرتها) على العلم الذي صيره (حوله) من يتيم ضعيف لا حول ولا قوة له، يحرس أحذية المصلين إلى منارة علم تهدي الناس، وجعله يهز الشعوب بيمينه،

[١٥] الشعلان، سناء، **العز بن عبد السلام، سلطان العلماء وبائع الملوك**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، رقم الصفحة: ٣

والسلاطين بيساره، فلله دره (أسلوب دعاء بالخير) من عالم أخلص لله عملا وقولا، فنصره، وخلده في سفر (كتاب كبير) عظماء أمتنا الإسلامية."[١٦]

وفي نهاية هذا البحث سأقدّم نموذجاً للقصة الشهيرة (صاحب القلب الذهبي) الّتي حازت على جائزة "الشيخة فاطمة بنت هزاع بن زايد آل نهيان لقصّة الطفل العربي" عام ٢٠٠٦م، وهذه الجائزة الشهيرة تمنحها إمارة أبو ظبي لقصّة الطفل العربي، ولا ريب في أنّ القصّة زاخرة بالتعاليم والمبادئ الخلقية الفاضلة والعادات النبيلة.

ملخّص قصّة "صاحب القلب الذهبي" نموذجاً:

كانت مملكة الشمس في أسعد حال وأهنأ عيش، لم تعرف التعصب والانحياز، جميع الرعايا كانوا فرحانين ومسرورين في مملكتها. لم يمس الهم والحزن أحداً منهم، إلى أن جاء ملك الظّلام من مملكة بعيدة، فأحاط الشمس بعباءته المظلمة القاتمة، وقيدها وحبسها وعاد بها إلى وطنه، فانغمست المملكة في الظلام والخوف والكراهية. وسادت الناس أشباح الحزن والغم. وقد ولدت الملكة أميرا اسمه "شمس" في زمن الشمس المسلوبة، وقصت عليه قصة المملكة الغارقة في الظلام الدامس، وصارحته بأمر ملك الظلام ومملكته المظلمة حيث كان الملك الشمس محبوسا. وخلال المحادثة سأل الأمير عما إذا كان الظلام سيدوم في المملكة، أم هناك سبيل لاسترداد النور والضياء، فقالت له الملكة الأم إن النور والضوء لا يعود إلى المملكة إلا إذا أطلق سَراح الملك المحبوس، وفكّت قيوده. فتشجع الأمير وقال إنه سيحاول إنقاذ الملك من أيدي المستعمرين. وقال المعلم الأكبر وحجة العلم إن الشمس ستعود إلى المملكة، ويحدو بها فارس شجاع يحمل قلبا من الذهب. فلم يفهم الأمير ما ذا يعني المعلم، فاستفسره مزيدا علّه يطلع على حقيقة الأمر، فقال إن جواب سؤالك عند "صاحب القلب الذهبي"،

[١٦] المصدر نفسه، رقم الصفحة: ٢١.

فابحث عنه في أنحاء المملكة، وإنك ستعرفه بالقلب، وبمساعدته تعرف الحقائق تماما.

فشغلت الأميرَ كلمات المعلّم عن الطعام والنوم، وفكّر فيها كثيرا، وراقب الناس من قصره وحاول أن يطالع وجوههم فرداً فرداً، ولكنه لم يجد سوى أشباح الظلام، ولم يهتد إلى حل للمسألة، وجواب للسؤال. فأصيب بالفشل والإخفاق، ففي النهاية قرّر أن يتجوّل في مملكته الشاسعة ويبحث عن رجل عنده "القلب الذهبي"، كي يرد الشمس إلى المملكة ويعطي الناس النّجاة من الظلام القاتم المخيم عليهم. فوضع الأمير على رأسه تاجه الذهبي والماسي، وأخذ صولجانه الذهبي، وارتدى أفخر الملابس وأثمنها، وانتعل حذاءه الذهبي، وركب حصانه الأبلق الأصيل، وحزم زاد السفر من المال والجوهر والفاكهة والطعام. ثم خرج من القصر بحثا عن "صاحب القلب الذهبي". فرأى في المملكة من الوجوه والمناظر ما ألقى به في الدهشة والحيرة. إنه وجد وجوها ذابلة وشاحبة اللون، وبطونا خاوية وفارغة وأجساما عارية وضامرة، وأشجارا جافة وطرقات زلقة. فتفطّر قلبه حزنا وهما على الرعية وذاب حبا لهم وبغضا على سلطان الظلام. فقسّم جميع ما كان يحمل معه من الثراء والمجوهرات على الناس والفقراء والشحاذين والجياع والنحفاء. ففرح الرعية من الأمير وأشبعه دعاء الخير والبركة، فقرر الأمير أنه سيذهب إلى "جبل الحكمة" حيث تعيش "سيّدة الحكمة والدهور"، ليسألها عن "صاحب القلب الذهبي" وعن مكان وجوده. وكان الطريق طويلا وشاقا، ولكنه صمّم على مقابلة "سيدة الحكمة والدهور"، ليحرر المملكة من الظلام ويعيد إليها الشمس المسلوبة.

وفي الطريق أدرك طاووسا حزينا منتوف الريش، فسأله عن خطبه وأمره، فقال له الطاووس إنني أضعت تاج رأسي بسبب الظلام البهيم، وتركتني الطيور وحيدة، ونفرت مني، فأنا في حاجة إلى تاج، يعيد إليّ سعادتي ومملكتي، ففكر الأمير شمس في أمره، وقال في نفسه عليه أن يساعد الطاووس، ويرد إليه تاجه،

لأن فرح الرعية وحبهم هو التاج الحقيقي، فخلع تاجه الذهبي، ووضعه على رأس الطاووس، فتجمعت حوله سائر الطيور وغمر الطاووس الفرح والسرور. وتابع الأمير طريقه بدون طعام ومال، وأخيرا بلغ إلى أرض غارقة في الماء، وكان أهل تلك الأرض حزينين ومضطربين، فسأل الأمير عن مصدر الماء الذي أغرق الأرض، فعرف أن سد المدينة معطوب وفيه ثغرة، يتسرب منها الماء فيغرق الأرض والمزروعات. فتقدّم الأمير، وألقى نظرة على الثغرة الموجودة في السد، ووضع صولجانه في مكان الثغرة، فتوقف تدفق الماء، وعمت السعادة والسرور الفلاحين ودعوا للأمير النجاح والتوفيق. فرددت الريح هذا العمل:

"الأمير شمس بدون مال أو تاج أو صولجان، ولكنه صاحب قلب كبير."

وفي النهاية وصل الأمير إلى موضع يعرف بـ"بئر الأمنيات". وقد سمع عن هذه البئر في الطفولة كثيرا. وكانت الأماني والأحلام تتحقق عند هذه البئر، ولكن بعد أن غابت الشمس، أصبحت حالها سيئة للغاية؛ كانت فوهتها مهدّمة وجدرانها متهالكة، فقام الأمير في ذلك المكان، وتمنى أمنية لإيجاد "صاحب القلب الذهبي". ولكن أخبر أحد السكان أنّ البئر معطلة، وقام ملك الظلام بسحرها، ونزع منها أثرها. فسأله إن كان يوجد سبيل لفك اللعنة، فقال هناك طريقة عسيرة المنال ومحفوفة بالمخاطر، وهي إنّ البئر تتطلّب دماء ملكية، لتعمل وتزول منها اللعنة، وإن أمنية متبرع لن تتحقق. وإن يتمنّى فسوف يصبح رمادا متطايرا، فتردّد وارتبك قليلا، ثم سارع إلى خنجره وجرح نفسه، فسال دمه في البئر، فضج بالحياة وشرع الناس يقبلون على البئر، ويمنون لأنفسهم أمنيات.

وتابع الأمير طريقه، وقد أرهقه التعب والجوع والفقر، وتألمت عظامه ومفاصله. ولكنه لم يتخاذل بل وواصل سيره، حتى وصل إلى ملتقى النهرين السحريين اللذين يفيضان عسلا ولبنا. ليتناول شيئا حتى يرد إليه قوته ونشاطه. ولكن وجد النهرين جافين، فلم يجد ما يشبعه ويذهب بجوعه،

وكانت البيوت من القش على ضفاف النهرين الجافين، وكان الفقراء يعيشون فيها، وكانوا أيضا يعيشون في الجوع والعطش. فاستقبلوا أميرهم بحفاوة وإكرام. وفي ذلك الوقت نسي جوعه وعطشه، وقد أخبرته عجوز مسنة أن هذين النهرين نهري النسيان، ومصدرهما محتبسان منذ أن غابت الشمس، وبتوقفهما سينتشر نسيان الواجب بين البشر، ولن يزول هذا التوقف إلا إذا ذهب أحد من الناس إلى لبّ الأرض الذي هو مولد الشمس، ونذر ذاكرته عندهما، فينسى كل ماضيه، ويتدفق النهران من جديد. فاستعد الأمير لتضحية الذاكرة في سبيل تدفق النهرين، وأعطته العجوز زجاجة، فيها ترياق سحري، كي يختصر له الطريق الطويل إذا شربه. فشرب الترياق السحري وبلغ إلى لب الأرض في لمحة عين. ووجد حارسا مهيبا فوهب له ذاكرته وطلب منه أن يفجر النهرين لبنا وعسلا. ففعل وانفجر النهران مرة أخرى ولكن الحارس ألقى بالأمير في التيه والظلام، ونتيجة لذلك نسي ماضيه، ولكن أمواج النهرين كانت تردد "صاحب القلب الذهبي" و"الشمس المسلوبة". فلم ينس الأمير واجبه الذي جاء من أجله. وحاول جنود الظلام أن يمنعوا النهرين من ترديد العبارتين الجميلتين، ولكنهما لم يطيعا أمرهم. حتى الريح رددت نفس العبارة. وتحير الأمير أنه كيف يخرج من تلك الغابة الموحشة فاحتال ولكنه لم يجد سبيلا إلى الخروج. إلى أن سمع صوتا ضعيفا من آدمي فتابعه، حتى وصل إلى رجل مسن عار وضعيف. وكان من الثوار الذين نفتهم جنود الظلام، وقد مات جميع زملائه، فدنا منه الأمير، وتكلم معه قليلا، وعرف حاله فأعطته ملابسه الفخرية وحذاءه الذهبي. وكاشفه بالمقصد الذي كان يجري وراءه منذ زمن قصي، فودعه المسن، وأعطاه عشبة سحرية صفراء ذات زهرة حمراء. فأكل منها، فاستطاع أن يفهم لغة الحيوانات والحشرات.

فتسلّق إلى أعلى جبل بحثا عن "صاحب القلب الذهبي"، ودلته الأفاعي والحيوانات على الطريق. وأخيرا وصل إلى قمة الجبل لـ"سيدة الحكمة

والدهور". فوجد على باب الكهف وحشا رهيبا زعم أنه حارس الكهف، فطلب منه أن يدخله في الكهف، ولكنه أنكر، قال له عليه أن يقدم له هدية قبل الدخول، فلم يجد ما يهديه إليه، فأعطاه عينيه الشفافتين عن طيب خاطر، فدخل على سيدة الحكمة والدهور، وقد تجاوزت ألف عام من عمرها، وغارت قسمات وجهها، ولكن عيناها كانتا تشعان بالنور. فأشفقت على الأمير شمس الذي أصبح هزيلا وجائعا وفقيرا وعاريا وحافيا وأعمى للوصول إليها، وفي حب الرعية ضحى بكل ما كان يملكه.

سألها الأمير عن فتى "صاحب القلب الذهبي" الذي يعيد الشمس والنور في مملكته. فسألته عن هدية قبل أن تجيب على سؤاله. فقال لها بكل براءة أنه لا يملك أي شيء سوى القلب، فطلبت منه القلب، فرضي وتأهّب لإعطاء القلب في خدمتها. لكن السيد ابتسمت وقالت له: يا أميري الصغير الطيب الفتى الذي يضحي بكل شيء من أجل رعيته هو دون شك من يملك قلبا من الذهب، والقلوب لا تصنع من الذهب ولكنها تصبح من ذهب بحب الناس، أنت تحتاج فقط إلى حب الناس ودعوات الناس كي تعيد الشمس المسلوبة، الشمس تعاد بالحب، فقط بالحب، هل سمعتني أيها الأمير الطيب؟ قل لرعاياك أن الحب والتعاون هما من سيعيدان الشمس المسلوبة."

عاد الأمير إلى مملكته وهو يحمل في صدره قلباً ذهبيّاً يحب الناس ويشاركهم أفراحَهم وأتراحَهم. وحشد جيشا جراراً من المحبين المستعدين لبذل أرواحهم في سبيل استعادة الشمس، فهاجموا على جنود الظلام، وانتصروا على جيوش المملكة المظلمة وعادت الشمس إلى وطنهم، فعمّ السرور والحبور.[١٧]

❖❖❖❖❖

المراجع والمصادر:

[١٧] شعلان، سناء، **صاحب القلب الذهبي**، الهيئة العليا، وزارة الإعلام، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي.

- الشعلان، سناء، **الخليل بن أحمد الفراهيدي: أبو العروض والنحو العربي**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.
- الشعلان، سناء، **العز بن عبد السلام، سلطان العلماء وبائع الملوك**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.
- الشعلان، سناء، **الليث بن سعد: الإمام المتصدق**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.
- الشعلان، سناء، **صاحب القلب الذهبي**، الهيئة العليا، وزارة الإعلام، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي.
- الشعلان، سناء، **عباس بن فرناس: حكيم الأندلس**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.
- الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، نسخة محفوظة 26 أغسطس ٢٠١٧ على موقع واي باك مشين.
- الهابط، طلعت أبو اليزيد، **أدب الأطفال لماذا؟** العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ.
- أمين، أحمد، **كتاب الأخلاق**، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٣١م.
- **دراسات نقدية عن الأدب الكوردي**، (مقالات منتخبة من النقاد)، **شهادة إبداعية للأديبة الأردنية سناء الشعلان**، من منشورات اتحاد الأدباء الكورد/دهوك، ١٩٢، ٢٠١٠م.

- زنكنة، سردار، **لقاءات أشعة الحروف المشرقة**، مجموعة حوارات، الكاتبة الدكتورة ساء الشعلان، مطبعة كارو/ السليمانية، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- محمد، المشايخ، **معجم أدبيات الأردن وكاتباته**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، اسم المطبع غير مذكور.

- Gill ،John (2008). *Andalucia: A Cultural History*, Oxford University Press.
- https://en.wikipedia.org.Sana Shaalan.

.... ❖❖❖❖❖ ....

ثيمات الهوية في رواية "اسمي سلمى" لـفادية الفقير

محمد شفيق عالم *
alamshafiq92@gmail.com

ملخص البحث:

برزت ثيمة الهوية في الأدب العربي الحديث مع تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية وتدهورها في العالم العربي جراء غرز الاستعمار الغربي أنيابه في الأقطار العربية والإسلامية، ومن أهم ثيمات الهوية؛ النفي والاغتراب، وثنائية الأنا والآخر، ومشكلة الاندماج الثقافي والتهجين الثقافي. عرضت الروائية الأردنية فادية الفقير الهوية باحترافية كبيرة من خلال بطل الرواية "سلمى" التي تشكو من تشتت الهوية بين الفضاءين: الوطن الأصلي بسبب القوانين الصارمة للمجتمع الذكوري في الأردن وفي المجتمع البريطاني الحر أيضا تواجه مشكلة الاندماج الاجتماعي والتكيف الثقافي. يسعى هذا البحث إلى تحليل شخصيات الرواية لتبرز ثيمات الهوية في الرواية.
الكلمات المفتاحية: ثنائية الأنا والآخر، الحنين إلى الوطن، العنصرية، الاغتراب، الاندماج الثقافي، الهوية.

ملخص الرواية:

تحكي الرواية قصة الفتاة البدويّة "سلمى" التي هربت من قريتها "الحمى" في أردن إلى مدينة إكستر البريطانيّة، بسبب علاقة غير شرعية مع شاب من أقربائها اسمه حمدان، الذي أنجبت منه دون زواج طفلة اسمها "ليلى" لكنها لن تراها بعد ولادتها وهي في السجن الذي يهدف لحمايتها من بطش

* باحث في الدكتوراه، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

عائلتها التي تحاول قتلها لأجل الشرف. وخلال مكوثها في إكسترا، لا تستطيع سلمى التخلّص من ذكريات الألم والعذاب والقسوة التي لاقتها في مجتمعها الأوّل. وبعد سنوات من التشرد والضياع في المغترب البريطاني تزوجت من رجل بريطاني "جون" وتشكّلت أسرة ثم أنجبت طفلًا وبعد أن أنجبت سلمى طفلا، قررت على الفور العودة إلى قريتها "الحمى" لتبحث عن ابنتها التي لم ترها من قبلُ على الإطلاق، ولدى عودتها تجدها قد قُتلت منذ شهرين على يد عمها إذ رماها في بئر عميق بسبب فعل أمّها الذي أدّى إلى إنجابها بحجة أن البنت صورة الأم. ثم تقتل سلمى على يد أخيها للسبب نفسه. وأما حمدان فهو يدعها ويتبرأ منها بعد أن حملت جنينه في رحِمها واعتبرها عاهرة. وأما المجتمع الأبوي الذكوري فهو أيضًا خلّى سبيله بدون إدانة كأنه لم يفعل شيئًا ولم يكن مسئولًا عما حدث. وأما في المجتمع الأوروبي فلم تستطع التكيف إلا بشق الأنفس بسبب العنصرية الصارمة والتمايز الطبقي، ومن هنا تكشف الغطاء عن مقولات الغرب في حقوق الإنسان، والمساواة بين الرجل والمرأة، والعدالة الاجتماعية. وتقدم الرواية تصويرًا واقعيًا وموقف امرأة تقف في وجه تحدّيات صعبة لا تقهر، وفي نهاية القصة، ماتت على يد شقيقها الذي هو رمز للحياة البدوية الأبوية[1].

تسرد الرواية تراجيديا حزينة، ومأساة فتاة وتدخل في غمار الذات الأنثوية وهمومها وهواجسها. صدرت الرواية أصلا باللغة الإنجليزية، ونقلها إلى العربية الشاعر السوري عابد إسماعيل. تروي الروائية هذه الحكاية بضمير المتكلم وبصيغة الماضي خارجًا عن القص التقليدي، ويتداخل السرد على المستوى الزمكانية الروائية.

ثيمات الهوية في الرواية:

[1]. الفقير، فادية، اسمي سلمى (رواية)، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٩م، ص ٢٠٨.

البحث عن هوية الذات: كما سبقت الإشارة إلى أن الرواية "اسمي سلمى" تتناول قضية فتاة عربية تضطر للهروب من مجتمعها العربي الراضخ للعادات والتقاليد المتخلفة والمتناقضة مع الدين والإنسانية إلى مجتمع مدني غربي يحترم فيه الإنسان الآخر ويقدر التعايش بين الشعوب. فالعادات والتقاليد والأعراف السائدة في المجتمع الأردني لعبت دورا سلبيا في أزمة هوية المرأة العربية وامتهانها التي أجبرت سلمى للهروب من مجتمعها وفقد هويتها والاضطرار للانتقال إلى عالم آخر يدعي بالمساواة بين الرجل والمرأة.

غير أنه تخيّب ظنّها إذ الحال في الواقع كان عكس الحقيقة فكل شخص غربي – حسبما تقول الرواية – عنصري وينظر للقادمين إلى الغرب بأنهم أدنى منه مكانة ومجرد من الحقوق الأساسية التي تتمتع بها المواطن الغربية وتتغنى بها منظمات الحقوق الإنسانية الغربية، وتتفاخر بها. ومن هنا تتمخض عن الرواية مشكلة الهوية واعتراف الذات الآخر، وتتفاقم هيمنة "الأنا" لتزيِّنَهُ طمس هويات الآخرين.

ما دامت العنصرية تهيمن جاثمة على صدور الشخوص الروائية في الشرق أي الأردن وفي الغرب البريطاني؛ هنا العنصرية الجنسية وهناك العنصرية العرقية، كلتاهما تحاولان طمس هوية الآخرين وتخلق مشاكل في اعتراف الآخرين، وحتى إن استطاع أحد الحصول على الجنسية الغربية فليست نهاية العنصرية بل بداية لتمييز عنصري آخر، حيث تظل مواطِنة من الدرجة الأدنى لا تتمتع بكامل حقوق المواطَنة، وفي المنفى عانت التميز والاعتداء العنصري[٢]، كما عانت من الشوق والحنين للعودة إلى الوطن لتلتقي ابنتها التي

---

[٢]. المحبشي، قاسم (دكتور)، الدكتور خالد الصومعي.. أكاديمي علمه أكبر من سنه (سيرة علمية حافلة تستحق التقدير والاعتبار)، "تصوير النساء من منظور كاتبات عربيات: دراسة في أدب ليلى أبو زيد، فادية الفقير وحنان الشيخ" مقال منشور في صحيفة عدن الغد يومية، من خلال الرابط التالي: https://adengad.net/public/posts/282158، تاريخ النشر: ١٢ أكتوبر ٢٠١٧م.

لم ترها منذ زمن، ولكن العنصرية الجنسية لا تدعها أن تلتقي ابنتها التي قتلت بيد عمها قبل وصولها إلى الأردن، ثم تقتل هي بيد شقيقها.

غياب الاسم في الرواية:

البطلة تشكو من تشتت الهوية بين الفضاءين الوطن الأصلي والاغتراب البريطاني، وذوبان حاضرها في ماضيها، وبالتالي أنها تحرم من اسمها فعندما تغادر سلمى الأردن هاربة من انتقام أهلها، تتنكر ويُختار لها اسمًا آخر "سالي آشر" بعد أن تبنتها إحدى النساء الإنجليزيات بعد تهريبها من الأردن. ولا تحصل سلمى على حريتها وكيانها المستقل إلا على حساب غياب الاسم وفقد علامتها الحقيقية للهوية. ومن هنا لاتزال سلمى تحنّ إلى اسمها الحقيقي الذي يحمل هويتها ولم تنسها ولو في فصل واحد في الرواية كما تبوح بهذا السرّ وتبين سبب عودتها لقريتها "الحمى" وتقول: "مع كل خطوة أسير باتجاهها. كان يجب أن أذهب وأعثر عليّ"[٣]. فالعودة للحمى هي ذاتها العودة لاسمها الحقيقي "سلمى" ولهوية روحها وذاكرتها التي عجزت طوال السنوات التي قضتها في بريطانيا أن تنساها[٤].

مشكلة الاندماج الاجتماعي والتكيف الثقافي:

المغترب العربي في المجتمع الأوربي يواجه مشكلة الاندماج الاجتماعي والتكيف الثقافي، فمع أن سلمى هاجرت إلى الغرب، وحصلت على الجنسية الأوربية مع الآخرين لكنها واجهت مشكلة في الاندماج الاجتماعي إلى أن عادت إلى الأردن لئلا ترجع بعد إذ ذهبت ضحية الشرف بعد أن قتلها شقيقها. وهي ترفض الغربة بكافة أشكالها حتى أسمائها المستعارة ولو قدمت لها مأوى آمنًا

---

[٣]. الفقير، فادية، اسمي سلمى (رواية)، ص ٣٣٨.

[٤]. . العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فاديا فقير"، دراسة مستفيضة منشورة على منتدى سعاد العنزي، عبر الرابط التالي: http://suadalenzi.blogspot.com/2013/10/blog-post_20.html.

وابنًا وعائلة[٥]، ومن ثم تركت العائلة ورضيعها وارتحلت إلى ماضيها وموطنها القديم.

الاعتراف بهوية المرأة في المجتمع الأردني:

المرأة هي صبية في الطفولة محببة لدى المجتمع الأردني؛ فالأب والأم والشقيق كلهم يتبادلون الحب ويكنّون لها محبة وشفقة. يقول والد سلمى وهو يتحدث عن ابنتها سلمى: "سمَّيْتكِ سلمى، لأنكِ نقية ونظيفة وسليمة. اسمك يعني المرأةَ ذات اليدين والقدمين الناعمتين، من أجل أن تعيشي في رغدٍ بقيةَ حياتك سلمى، يا فتاتي الصغيرة، يا قلبي، ليبقيك الله معافاةً سلميةً حيثما ذهبت، يا عزيزتي"[٦]. والأخ أيضًا كان يعاملها معاملة حب وشفقة، تقول سلمى: "حين كنت صغيرةً كان يشتري لي حلويات راحة الحلقوم.."[٧]. لكن عندما كبرت وبلغت سن المراهقة وتكوّن لها كيان ووجود وذات مستقلة تغيرت المواقف، كما تقول سلمى: حين كنت صغيرةً كان يشتري لي حلويات راحة الحلقوم ولكن بعد بضع سنين، بدأ يشدّ شعري بأصابعه البنّية الرقيقة"[٨]. وشقيق سلمى هنا لسان المجتمع الذكوري السلطوي يهدد كيان المرأة ووجودها لأن سلمى أصبحت امرأة ولها رأي وخيار في الحب والعيش. حتى الحبيب يغير فكرته تجاه الفتاة. حمدان رجل بدوي وسيم سقطت في حبّه عندما رأت صورته في الماء أثناء سقيها في البستان، وتبادل حمدان الحب معها حتى أصبحت حاملًا، لكن إثر معرفته بأمر الحمل تغير موقفه من حبيبته

---

[٥]. العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فاديا فقير"، دراسة مستفيضة منشورة على منتدى سعاد العنزي، نفس الرابط.

[٦]. الفقير، فادية، **اسمي سلمى** (رواية)، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٩م، ص ١٣٢.

[٧]. نفس المصدر، ص ٩٥.

[٨]. نفس المصدر، ص ٩٥.

تماماً وبدأ يعامل معاملة سيئة ودعاها "عاهرة" وهي تدعوه "سيداً"[٩]. وفي هذا التغيير الجذري في علاقة حمدان نرى موقف أحب الرجال لدى المرأة التي لا تستحق لها الاحترام وأنه لا يتحمل مسئولية ما لما حصل. تقول سلمى: "أنت مسؤول عما فعلت لي. فأنا حامل وأنت أب لما حملت"[١٠]... فبالجملة الاعتراف بهوية المرأة كونها ذاتا فاعلة ولها كياناً ووجوداً يعطيها حقاً للخيار مرفوض في المجتمع الأبوي الذكوري الأردني.

أزمة "الأنا": تتمثل أزمة "الأنا" في موقف الشقيق والحبيب والعادات والأعراف القبلية. أي المجتمع هو بمثابة "الأنا". حيث تعيش سلمى داخل مجتمع بدوي ومعايير أخلاقية وقيم ثقافية معينة تجعل المرأة مسؤولة بدلاً من الرجل على الجريمة التي يقترفان معاً. ويقرر المجتمع إدانة المرأة لا الرجل؛ لأنه لا يعترف بالآخر أي المرأة. فليس هناك أحد يأخذ مطاردة للرجل الزاني أو يقتله لفعله الإجرامي لأنه ليس مسؤولا عما ارتكبه من الفاحشة، وعكس ذلك تُلقى المسؤولية على المرأة وهي الخاطئة ويجب قتلها لأنها تنتهك قواني المجتمع الذكوري وتخرج على تقاليدها.... كما تتمثل أزمة الأنا في تعامل الغرب مع الشرق والمهاجرين. يقول يوسف حمدان: "تقوم رواية "اسمي سلمى" للروائيّة فادية الفقير البريطانيّة من أصل أردنيّ على قصّة ذات بعدين: يتناول الأوّل منهما جرائم الشرف والنظام الأبويّ في المجتمع العربيّ والإسلاميّ، والآخر يتتبع ما يتعرّض له المهاجرون من بؤس وظلم وتحيّز في بلاد الشتات"[١١] فقد عانت سلمى والآخرون من تشرد وضياع وتحيّز.

علاقة الأنا بالآخر:

---

[٩]. نفس المصدر، ص ٤٦.

[١٠]. نفس المصدر، ص ٢٤.

[١١]. حمدان، يوسف، "رواية اسمي سلمى والمقولات الجاهزة"، مقال منشور في صحيفة "عربي"، عبر الرابط التالي: https://m.arabi21.com/Story/1258412، تاريخ النشر: ٠٤ أبريل ٢٠٢٠م.

هذه الرواية تنظر إلى الحياة الغربية بنظرة واقعية عميقة غير حالمة أو مزيفة، بل عرضت لصورتي الأنا والآخر بموضوعية وبحرفية عالية، وعبرت الروائية بإشكالية الأنا والآخر في بلاد الاغتراب البريطاني. وإن لجأت سلمى إلى المهجر البريطاني لكنها لم تجامل في تزيين صورة الآخر الغربي بل نقلتها بكل صدق وموضوعية فنية ووازنت بين الأنا والآخر.

فبالرغم من حميمية ذاكرة الذات حول ماضيها في الحمى في بلدها الأردن لم يمنع البطلةَ كلُ ذلك من تصوير عيوب المكان ونقد أهله وسكانه وتقاليدهم وعاداتهم المسيطرة عليهم وتخلفهم عن الركب الحضاري الإنساني البنّاء، كما لم يحجبها وجودها في الغرب في انجلترا وبالتحديد في مدينة إكستر، وفي انتسابها إلى جامعة المدينة نفسها، عن نقد حياة المغترب في ذلك الفضاء الملوث بالعنصرية.. والأنا هنا متفوق يمارس استغلال الآخرين ويزدريهم، والآخر مضطهد خائف"[12]، كما نرى في هذا الاقتباس:

"لم أكن أذهب إلى الجامعة كثيرا، لأنني كنت أشعر بأن الجميع يعرف كل شيء عن جميع المواضيع. هم يقرأون كتبًا لا أستطيع فهمها، ويتحدثون لغة لا أتقنها، وينظرون باستعلاء إلي لأن إنكليزيتي سيئة. في اللحظة التي كنت أهدأ فيها بالسير باتجاه الجامعة عبر التلال، كان قلبي يبدأ بالخفقان مثل مطحنة تطحن حبات القهوة في هاون مهباش بدوي. كنت أشعر بصغري قبالة البناء الضخم العتيق، بأبراجه وسقوفه العالية. حين دخلت المبنى أخيرا، بدأت أرتعش"[13].

---

[12]. العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فاديا فقير"، دراسة مستفيضة منشورة على منتدى سعاد العنزي، نفس الرابط

[13]. الفقير، فادية، **اسمي سلمى** (رواية)، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٩م، ص ٢٠٤.

فالأنا هنا هي سلمى الشرقية لا تفهم الكتب التي تقرأها، ولا تتقن اللغة التي يتحدثها الآخر، لأن لغتها سيئة. فعلاقة الأنا بالآخر هي علاقة المستعمِر بالمستعمَر والرئيس بالمرؤوس.

هوية الروح الهجينة:

رواية "اسمي سلمى" تعكس هوية هجينة غير هوية خالصة وصافية ومنتمية لواحدة من الولاءات والانتماءات ولا تعترف بثقافة فضاء واحد، ولا مكان واحد، وإنها هوية متمردة ومتحولة ومتقلبة تتجدد دومًا، تجمع بين المكونات القديمة والحديثة؛ فالبطلة الروائية سلمى تهرب من سمات القبلية وأعرافها وتصل إلى بريطانيا، فتستفيد من الهوية الغربية لكنها لا تلبث إلا وتعود إلى الشرق لأن كيانها لا ينفك عنها. وهوية سلمى مزيجه من القيم الشرقية والغربية"[١٤].

البُعد الحضاري التعددي: تتناول الرواية البعد الحضاري والثقافي بكل دقة وإمعان حيث تمتزج الأبعاد الحضارية الشرقية والغربية وتثير الرواية مقولة التعامل مع الذات في صنع هوية إنسانية كونية متسامحة مع الآخر وفق منظومة حضارية تحترم جميع الانتماءات الاجتماعية والدينية والأنساق الطائفية والأعراق المختلفة مع الانسجام التام في النسق الثقافي الجديد والمتعايش مع الآخر بكل صدق وإخلاص وبرفض التطرف والعنصرية. وتُترك السمات الحضارية الشرقية والغربية تعمل عملها في صياغة الهوية عبر الحدود الجغرافية."[١٥] وضعف لغة سلمى الإنجليزية علامة تشيء بضعف حضاري وإنساني عميق تشعر بها المغترب العربي.

---

[١٤]. العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فاديا فقير"، دراسة مستفيضة منشورة على منتدى سعاد العنزي، نفس الرابط.

[١٥]. المرجع السابق.

معاناة المرأة الفاقدة للذات والهوية:

تعكس رواية "اسمي سلمى" صورة المرأة العربية التي لا كيان لها ولا اعتراف لِذاتِها في المجتمع فحقوقها مهملة، وأن لديها واجبات أكثر من حقوقها مقارنة بالرجل، ولا تستطيع أن تفعل ما يمكن فعله للرجل. تقتل ابنة سلمى التي لا ذنب لها سوى ولادتها نتيجة علاقة غير شرعية، وفي نهاية القصة تموت "سلمى" على يد شقيقها محمود، فالمرأة في ذاك المجتمع تواجه منتهى الظلم والعدوان، وتساق إلى الموت، تقول: "فجأة سمعت أصواتًا خلفي. امرأة تتوسل إلى رجل من أجل ألا يفعل شيئًا. شاب يقول: إنه واجبه، يجب أن يظلّ رأسه مرفوعًا. العار لا يمحوه إلا الدم". والشاب هو الشقيق، والمرأة التي تتوسل ألا يقتلها "الفتاة" هي الأم، لكنه يقول: "يدكِ عنّي، أيتها المرأة العجوز المعتوهة"[١٦]. فالمرأة الأم هي أيضًا لا شيء في عين الرجل حتى الابن. ولا تستطيع إنقاذ فلذة كبدها من براثن ابنه وشقيق الأخت. تقول سلمى: "حسبت أني سمعت صوت أمي يقول: يمكنك أن تأخذ المزرعة، وكلّ ما أملك، إن لها ابنًا رضيعًا الآن، أتوسّل إليك..."[١٧] لكن لا يعمل توسلها بشيء. تقول سلمى: "حين أدرت رأسي، شعرت بألمٍ باردٍ يخترق جبهتي، هناك بين عيني، ثم، مثل دمٍ في ماء، سال الألم وانتشر"[١٨]. هنا يبدو الاستبداد والظلم والطغيان تجاه المرأة على القمة. فيه مهانة للمرأة في المجتمع القبلي الذكوري. تبدو المرأة هنا أداة لإشباع الغلائل الجنسية، ومفعول لشهوة الرجال. تقول سلمى: "كنت أميز خطواته الخفيفة التي كانت كمخالب الضبع وهي تلامس الأرضَ، قبل أن تقفز ثانيةً بأقصى سرعتها. يمسك بكاحلي، كاتماً ضحكتَه المخنوقة. نتعانق تحت السماء النيلية الدكناء وبين الظلال السود للأشجار. يمسّد شعري ويقول: أنتِ غانيتي

---

[١٦]. الفقير، فادية، **اسمي سلمى**، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٩م، ص ٢٠٧.

[١٧]. نفس المصدر، ص ٢٠٧.

[١٨]. نفس المصدر، ص ٢٠٧.

وسبيتي"[١٩]. ففي هاتين الكلمتين "الغانية" و"السبية" إهانة وإذلال للمرأة. ووظفت الروائية كلمات ساقطة بالنسبة للمرأة مثل "القذارة"، و"عاهرة"، و"مذنبة" تدل على مدى امتهانها في المجتمع الذكوري وكيف تعيش بذلّ وهوان.

الاعتراف بذات المرأة في المجتمع الغربي:

عندما ضاقت بها الأرض بما رحبت فرت هاربة من الشرق العربي إلى الغرب البريطاني لاجئة في ظل الثقافة الغربية المسيحية لتجد نفسها في مجال فسيح وتتنفس بالحرية. تقول: "ألصقت الفوطة الصحية بسروالي الداخلي وسحبته فوق ساقيّ الحليقتين، المطليتين بالزيت، وأدركت أخيراً أنني حرّة"[٢٠]، فالمرأة في الثقافة الغربية تقبل المرأة بكيانها وتحترم بوجودها وتشعر هنا بالراحة والهدوء، ولكنها تحنّ إلى موطنها الأصلي وتشعر بالاغتراب أيضا في جانب آخر، وذلك بسبب تواجد العنصرية الجنسية في المجتمع الغربي ومشكلة الاعتراف بالآخر.

الاغتراب والحنين إلى الوطن الأصلي:

الاغتراب من ثيمات الهوية المهمة. عالجت الروائية قضية الاغتراب بعد ما هاجرت البطلة إلى إكستير البريطاني، وذاقت ويلات العنصرية الجنسية في موطنها الأصلي وتشعر هناك بالراحة والاطمئنان والحرية لكنها تحنّ إلى موطنها الأصلي وتشعر بالاغتراب، ومهما كانت الثقافة القبلية مستبدة وظالمة لكنها مشتاقة إليها كثيراً. وفي النهاية تعود إلى "الحمى" في منطقة الغور بالأردن لتضحي بحياتها وتُقتل بيد شقيقها محمود. والمقصود هنا من

[١٩]. نفس المصدر، ص ١١٢.
[٢٠]. نفس المصدر، ص ٦٧.

العودة هو أنه لابد من العودة إلى الوطن ومعالجة الأوضاع والخلاص من حياة الهروب التي ستؤدي إلى العيش في بلد آخر غريب يدفع المرء فيه ثمنًا باهضًا من كرامته الإنسانية وسعادته واستقراره النفسي والعاطفي.[٢١]

الخاتمة:

تجلت الهوية بثيماتها المختلفة في الرواية، نرى أن بطلة الرواية "سلمى" في طول صفحات تبحث عن ذاتها في المجتمع الأردني التقليدي بعد أن ارتكبت جريمة الفحشاء مع بدوي يسمى حمدان، فاضطرت الهروب إلى أوربا، لكي تجد فيه الحرية والمساواة بين الرجل والمرأة، ولكنه تخيب ظنها إذ الحال في الواقع كان عكس الحقيقة، فكل شخص غربي عنصري ينظر إلى القادمين إلى الغرب بأنهم أدنى منهم مكانة، ومن هنا تتمخض عن الرواية مشكلة الهوية والاعتراف بذات الآخر، وتتفاقم هيمنة الأنا. نرى في الرواية أن البطلة تشكو من تشتت الهوية بين الفضاءين الوطن الأصلي والاغتراب البريطاني وتواجه مشكلة الاندماج الاجتماعي والتكيف الثقافي في الغرب إلى أن عادت إلى موطنها القديم الأردن. ونظرت الرواية "اسمي سلمى" إلى الحياة الغربية بنظرة عميقة غير حالمة أو مزيفة، بل عرضت صورتي الأنا والآخر بموضوعية وبحرفة عالية، كما نقدت العادات والتقاليد الفاسدة السائدة في المجتمع الأردني وتخلفه عن الركب الحضاري الإنساني البناء.

□

[٢١]. العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فاديا فقير" دراسة مستفيضة منشورة على منتدى سعاد العنزي. نفس الرابط.

المراجع:

❖ جاج عبدي، إبراهيم، "اسمي سلمى لفادية الفقير... حكاية سوسنة سوداء"، مجلة "الحياة"، تاريخ الإصدار، ١١ أغسطس ٢٠٠٩.
❖ رملي، محمد، **صورة المرأة ومكانتها في رواية "اسمي سلمى" لفادية الفقير: دراسة نقدية نسوية**، (قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية، جاكرتا، ٢٠١٨).
❖ الزعبي، كفى، "قراءة نقدية لرواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فادية الفقير"، المجلة الثقافية الجزائرية، تاريخ الإصدار، ١٠ أكتوبر ٢٠١٩.
❖ عزيز، أحمد سعد، "نضال المرأة لإثبات الهوية والوجود: دراسة نقدية لرواية "اسمي سلمى" لفادية الفقير"، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد ٠١، العدد ٣١، تاريخ الإصدار ٠١ أكتوبر ٢٠١٨
❖ العنزي، سعاد، "إشراقات النقد: عوالم الذات المتشظية بين الماضي والحاضر في رواية "اسمي سلمى" للكاتبة الأردنية فادية الفقير"، بلوغ بوست لسعاد العنزي. تاريخ الإصدار ٢٠ أكتوبر ٢٠١٣.
❖ الفقير، فادية، **اسمي سلمى** (رواية)، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٩م

English Resources

❖ Adam, S, "Melancholic Migrations and Affective Objects in Fadia Faqir's novel "My Name is Salma", C21 Literature, Journal of 21st Century Writings 5 (1) pp. 1-23. 30 January 2017
❖ Felemban, Fatima, "Linguistic Strategies and the Construction of Identity in "My Name is Salma" by Fadia Faqir", Journal of King Saud University – Languages and Translation, PP 43-49, 30 October 2011.
❖ Hughes, Micah A, "Representations of Identity in Three Modern Arabic Novels", Colonial Academic Alliance, Undergraduate Research Journal, Vol 02, Article 05, 2011.

- ❖ Onyago, Andrew Vic, "Identity Formation in Fadia Faqir's novel My Name is Salma", Department of Literature, University of Nairobi, Kenya, 2016
- ❖ Santessso, E.M., "Disorientation: Muslim Identity in Contemporary Anglophone Literature", Basingstoke Hamsphire: Palgrave Macmillan. 2013.
- ❖ Suyoufie, Fadia, "The appropriation of Tradition in Selected work of Contemporary Arab Women Writers", Journal of Arabic Literature, Vol. 39, No. 02, 2008, pp. 216-49. JStor.



تجليات ثورات الربيع العربي في رواية "تدمر شاهد ومشهود" لمحمد سليم حماد دراسة تحليلية

عادل عفان [*]

ملخص البحث: قد تناولت في هذه المقالة تجليات ثورات الربيع العربي في رواية "تدمر شاهد ومشهود"، وحاولت إبراز هذه الرواية الشهيرة التي توضح الأحوال والظروف القاسية في السجون السورية، وتتحدث عن المعتقلين السوريين والعرب في البلاد العربية المختلفة. الرواية شكل من أشكال الكتابة السردية التي تحاول كشف الواقع والحقائق عن المعتقلين السياسيين. وتشتمل هذه المقالة على ستة محاور مسبوقة بالمقدمة ومتبوعة بالخاتمة: المحور الأول هو نبذة عن الربيع العربي وأسبابه، والمحور الثاني هو التعريف برواية "تدمر شاهد ومشهود"، والمحور الثالث هو تجربته القاسية في سجن تدمر، والمحور الرابع هو سجن تدمر كان مصنع زرع الخوف، والمحور الخامس هو الامتياز في التعذيب بين السجناء، والمحور السادس هو رواية "تدمر شاهد ومشهود" عمل توثيقي، وأما المنهج الذي اخترته لكتابة هذه المقالة العلمية فهو المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: الربيع العربي، السجن، المقهورون والمظلمون، ثورة.

المقدمة: نعرف أن الدول العربية كانت حريصة على العيش بالحرية والكرامة، لكن منذ عقود قد مضت يعيش الشعب العربي عيش

[*] الجامعة الملية الإسلامية، نيو دلهي، الهند

المقهورين والمظلومين في بلادهم تحت حكم مستبد ظالم، ولكن لديهم بصيص أمل بأنه قد يأتي أحد القادة العرب لشعبه بنظام أمثل وحياة أفضل، وكانوا ينتظرون أشد الانتظار منذ وقت بعيد أن يأتي حين يتغير فيه النظام من الوحشية إلى حكم أمثل وتتحول الحياة فيه من أسوأ إلى أفضل، كما أن الظلم والقهر والاستبداد سائد في أغلب بلاد العرب فكانت التوترات وعدم الاستقرار من أسباب رئيسية في معظم الدول العربية، وذلك لأن معظم القادة لا يولون أي اهتمام أو اعتبار لأصوات المقهورين والأشخاص الذين لا صوت لهم. فنظرا إلى الوحشية والقسوة والظلم لا بد من اندلاع الثورات والمظاهرات في جميع الدول العربية التي يتحكم قادتها بقوة وسطوة وهي سميت بالربيع العربي.

قد بدأ الربيع العربي في ديسمبر ٢٠١٠م باحتجاجات سلمية من أجل الحرية والديمقراطية والحقوق المدنية ولكن مع مرور الوقت قد تحول إلى عنف مؤلم للغاية وقتل ودمار في بلاد عربية وفي مقدمتها تونس، وليبيا، ومصر وسوريا. وفي جانب آخر، قدم هذا الحدث التاريخي مساحة واسعة للمؤرخين والأكاديميين والمفكرين وعلماء السياسة والاجتماع للنقاش والبحث، كما فتح الباب أو المجال أمام الشعراء والمؤلفين والكتاب للكتابة عن الأحداث والأحوال في بلادهم حسب منظورهم السياسي والاجتماعي.

فرواية "تدمر شاهد مشهود" أصدرت أول مرة سنة ١٩٩٨ ، يروي "محمد سليم حماد" تجربته القاسية في السجون السورية، وهي معاناة تلخص ما يواجه آلاف المعتقلين السوريين والعرب من بلاد عربية مختلفة. فيروي محمد سليم حماد وهو أحد أعضاء الإخوان المسلمين في الأردن الفظائع والأهوال التي ذاقها هو وغيره في مقبرة أو سجن

تدمر، يقشعر جسد القارئ عند قراءة أساليب التعذيب والاستجواب المطبقة على السجناء. تكثرت قراءة هذه الرواية قبيل ثورات الربيع العربي بين شبان العرب والتي زادت نيران الثورة في مناطق عربية عامة وسوريا خاصة.

نبذة عن الربيع العربي وأسبابه:

بعد عقود من التعطل والجمود، وعلى غير المتوقع، اندلعت في أكثر من بلد عربي ثورات شعبية أسقطت أنظمة، وهزت عروش أنظمة الملوك والحكام، وخلقت واقعا جديدا على المستوى السياسي والاجتماعي، لم تكن سرعة تشكّله وعمق تحولاته لتخطر على بال أكثر المراقبين تفاؤلا، ففي أواخر عام ٢٠١٠ ومطلع ٢٠١١ اندلعت موجة صارخة من الثورات والاحتجاجات في مُختلف أنحاء الوطن العربي، بدأ محمد البوعزيزي والثورة التونسية التي أطلقت وتيرة النيران في كثير من الأقطار العربية وعرفت تلك الفترة بربيع الثورات العربية. ومن أسباب قيام هذه الاحتجاجات والمظاهرات المفاجئة انتشار الفساد والركود الاقتصاديّ وسوء الأحوال المَعيشية والبطالة، إضافة إلى التضييق السياسيّ وسوء الأوضاع عموماً في البلاد العربية. قبل العقد الأخير اندلعت شرارة ثورات شعبية لم يتوقع أحد حدوثها في العالم العربي، أثارت أحلاما بالحرية، قبل أن تتدحرج كرة الثلج في معظم الدول التي انتقلت إليها وتحطم آمالا كثيرة. لكن هذا الحدث التاريخي غير وجه المنطقة العربية برمتها..

وقد انتشرت هذه الاحتجاجات بسرعة كبيرة في أغلب البلدان العربية، وقد تضمنت اشتباكات ومعارك بين قوات الأمن والمُتظاهرين

ووصلت في بعض الأحيان إلى وقوع قتلى من المواطنين ورجال الأمن. وقد تشتهر هذه الثورات والمظاهرات بظهور هتاف عربيّ أصبح شهيراً في كل الدول العربية وهو: "الشعب يريد إسقاط النظام". ولقد أثبتت الأحداث أن هذه الأنظمة الحكومية غاية في الضعف والهشاشة، وتبين أنّ العقلية البوليسية القمعية عاجزة عن ترويض الشعوب بشكل دائم، فحركة الشارع فاقت في قوتها وصلابتها وانسجامها مع الأحداث قدرة الأنظمة الحكومية والأجهزة الأمنية، وأطاحت الانتفاضات الشعبية بدكتاتوريات متجذرة حكمت لعقود بقبضة من حديد وبطش.

تناول عدد لابأس به من الباحثين أحداث ثورات الربيع العربي بالتحليل والدراسة رغبة في تحديد العوامل والأسباب التي أدت إلي اندلاعها في الأساس، وقد تمكنوا من تحديد مجموعة من المسببات التي دفعت الشعوب إلي الثورة علي الأنظمة الحاكمة وأبرزها الاستبداد السياسي والظلم بمختلف أنواعه وأشكاله في صدارة العوامل التي قادت إلي اندلاع ثورات الربيع العربي حيث يري الباحثون والخبراء أن الاستبداد السياسي هو أبرز عامل مشترك بين نظام حسني مبارك في مصر ونظام بن علي في تونس ونظام القذافي في ليبيا ونظام حافظ الأسد وابنه القاسي الظالم في سوريا.

التعريف برواية "تدمر شاهد ومشهود":

رواية "تدمر شاهد ومشهود" أصدرت عام ١٩٩٨ تحت عنوان "تدمر شاهد مشهود"، وتحكي قصة طالب أردني كان يدرس الهندسة في دمشق، حينما تم اعتقاله من أمام كليته، ليختفي عن الأنظار إحدى عشرة سنة كاملة، أمضى معظمها في سجن تدمر العسكري

سيئ السمعة، شاهداً على المعاناة التي يلاقيها السجناء بدءا من طريقة الأسئلة والكلمات البذيئة والمسبات والصفعات والإهانات وصولا إلى أصوات التعذيب واستغاثات المعذبين وممارسات من الإرهاب الموتور ضلعت به أجهزة نظام الأسد السياسية والأمنية معاً، فطالت أرواح مئات من خيرة أبناء الشعب السوري قضوا على أعواد المشانق أو تحت سياط الجلادين، ومعهم ألوف لا تكاد تحصى ممن طالت عليهم السنون أسرى القيد والمحنة والظلم، حتى نسيهم العالم أو يكاد، فرواية تدمر شاهد ومشهود سجل يكاد لم يُسبَق بسعته وتفاصيله من الوقائع والشواهد والأسماء والمراحل التي عاشها محمد سليم حماد بين الأعوام ١٩٨٠ و١٩٩١ وتذوق مع أنواع و آلاف من السجناء مرارتها وفظاعتها وتنقل بين فصولها وحلقاتها المفجعة، فكان العمل بحق "شاهداً" على صفحات دامية من محنة سوريا، وكان كل حدث "مشهود" وثيقة جديدة تدين الأيدي التي انسلخت، وفاقت في ممارستها وحش الغاب فظاعة، وقسوة، وتعطشاً للدماء ويشير الكتاب في الفصل الأول إلى مشاهدات صاحبه في قيادة فرع مخابرات العدوي حيث كانت بداية الحبس، والذي سرعان ما تنقل فيه إلى مجرد رقم، لا اسم ينادى به غيره، ولا إشارة تدل من غيره عليه، ثم بدأت مراحل التحقيق، حيث عُري "محمد سليم حماد" كيوم ولدته أمه، وتم تخصيص وجبتين من العذاب اليومي لازمتاه طوال أسبوع كامل، كاد خلالهن أن يقضي نحبه غير مرة، وأصيب من جرائها بما يشبه الشلل في معصميه من أثر القيود دام معه لعدة شهور تلت، وشعر أن وزنه انخفض خلال ذاك الأسبوع خمسة عشر كيلوا غراماً.

تجربته القاسية في سجن تدمر:

يروي محمد سليم حماد تجربته القاسية في السجون السورية، وهي معاناة تلخص ما يواجه آلاف المعتقلين السوريين والعرب من لبنان وفلسطين والأردن والعراق، والذين يرفض الحكم السوري الإقرار بوجودهم في معتقلاتهم، كما لم يستجب لأي مناشدات للإفراج عنهم، لغرض التخفيف عن أسرهم وعائلاتهم المنكوبة بفقدانهم منذ سنوات طويلة. وتشتمل على أنواع من التعذيب التي كان يتم ممارستها في سجن تدمر مثل الضرب بالأسلاك الكهربائية والسياط وكل ما يقوم مقامها وما إلى ذلك رمي المعتقلين من ارتفاع حتى تتكسّر عظام السجين وتكسير الرأس والجمجمة بالضرب المباشر بالحذاء العسكري وأخماس البندقية، بالإضافة إلى أساليب التعذيب الأخرى المتعارف عليها في سجون النظام الأخرى، مثل الكرسي الألماني[1] والصعق بالكهرباء[2].

يقول محمد سليم حماد في كتابه الذي يقع في 125 صفحة إن تعرضه للتعذيب العنيف بدأ مع اعتقاله في فرع قيادة المخابرات في منطقة العدوي بدمشق، حيث حل رقم ١٣ محل اسمه، ونزعت عنه ملابسه، وأمره المحققون بأن يجثو على ركبتيه مطأطئ الرأس ليجيب على أسئلتهم وسط ضرب مبرح، وتهديدات بالقضاء عليه. ويضيف محمد سليم حماد الذي لم يكن بوسعه الإقرار بما يطلب منه أنه نقل بعد ذلك إلى غرفة مخصصة للتعذيب أسفل قبو مظلم،[3] حيث علق بالحبال في سقف الغرفة وهو مجرد الثياب ثم انهال عليه الجلادون بالضرب بأسياخ النار وأسلاك الكهرباء والعصي، واندفع

[1] حماد، محمد سليم: **تدمر شاهد مشهود** (دمشق: مركز الدراسات السورية ٢٠١١) ص: ٢٢

[2] المرجع نفسه، ص ١٢

[3] المرجع نفسه، ص ١٣

هؤلاء إلى استخدام اللسعات الكهربائية في مناطق حساسة من جسمه مهددين إياه بالموت ما لم يعترف بما يطلب منه. وبعد تلك المرحلة من العذاب التي تعرف بلغة الجلادين "الشبح" ذهب بمحمد سليم حماد إلى تعذيب من نوع آخر يقال "بساط الريح" و هذ لوح من الخشب يشد المسجون إليه بواسطة قطعة حديدية ثم يرفع نصفه حيث يبدأ الضرب على القدمين بأسلاك معدنية، وأسلوب آخر يسمي "الكرسي الألماني " وهو كرسي ذو أجزاء متحركة يوثق المعتقل إليه من ذراعيه وساقيه ثم يسحب مسنده الخلفي إلى الوراء، ساحباً بذلك الجذع الأعلى معه، فيما تظل قدماه مثبتتان من الجهة الأخرى، فيتركز الضغط على الصدر والعمود الفقري، مما يؤدي إلى تهتك العمود الفقري، والإصابة بالشلل لاحقاً.

ويقول المعتقل الأردني محمد سليم حماد في روايته أن مرحلة التعذيب التي تعرض لها أثناء حبسه لم تكن سوى مرحلة أولى حسب طريق معروف يسلكه المعتقلون السياسيون في سوريا، فقد نقل محمد سليم حماد بعد ذلك إلى فرع التحقيق العسكري بدمشق حيث أخضع لجولات جديدة من التعذيب القاسي الذي يشمل الصعق بالكهرباء، والكي بالنار، والجلد والشبح. ويعدّ سجن تدمر الذي أقيم زمن الاستعمار الفرنسي لتعذيب المجاهدين ضد الاحتلال الأسوأ سمعة بين السجون والمعتقلات السورية، ويعدّ التعذيب جزءا من منهجية الاعتقال، حيث يبدأ منذ اللحظات الأولى لوصول المعتقل وهو معصوب العينين، ويختتم بوفاته، أو الإفراج عنه وهو أمر نادر كما تشير الوقائع. ويكتب السجين الأردني محمد سليم حماد أساليب التعذيب التي تعرض لها أو شاهدها في سجن تدمر على النحو الآتي:

١- **التعليم**: وهو اختيار واحد من المعتقلين بشكل عشوائي، حيث يتم تعريضه لوجبات قاسية من العذاب إلى أن يقضي نحبه، وبذلك يكون عبرة لغيره من المعتقلين[٤].

٢- **الدولاب**: حيث يوضع المعتقل داخل دولاب مطاطي، وترفع قدماه في الهواء، بحيث ينهال عليه الجلادون بالسياط، وبعد ذلك تربط القدمان بسلسلة من الحديد تمنعهما من التحرك، ويلي ذلك انقضاض على المعتقل بالضرب والركل، إلى أن تسيل الدماء منه.

٣- **المراقبة الدورية**: في المهجع الذي يكتظ بالمعتقلين، وهو عبارة عن غرفة مستطيلة تحتوي على دورة مياه وحمامين، وفي السقف فتحتان مغطاتان بقضبان حديدية، ويقوم عناصر المخابرات والشرطة العسكرية بالتعرض للمعتقلين كافة أو انتقاء واحد منهم، كلما طلب بدء جولة جديدة من التعذيب[٥].

٤- **التفقد**: وهو عملية الإحصاء اليومي للمعتقلين، حيث تصاحبه على الدوام عمليات ضرب وسب وجلد، ولا يسمح للمعتقلين بالنوم إلا على بطانيات بالية، لا تتيح لهم الوقاية من برد الصحراء ا القارس[٦].

٥- **التنفس**: حيث يعمد الجلادون إلى استغلال اللحظات التي يخرج فيها المعتقلون إلى باحة السجن، للانقضاض عليهم بالضرب بواسطة العصي والأسلاك، ومنعهم من التحدث إلى بعضهم، ويعتبر الطعام المقدم إلى المعتقلين جزءاً من عملية الإساءة التي تتميز بها المعتقلات

---

[٤] المرجع نفسه، ص ٢٦
[٥] المرجع نفسه، ص ٥٩
[٦] المرجع نفسه، ص ٣١

السورية، وخاصة سجن تدمر الصحراوي، وتتميز الأطعمة في غالب الأحيان بأنها فاسدة، وتسبب الأمراض المعدية للسجناء، وفي بعض الأحيان يؤمر المعتقلون بأكل الذباب والصراصير والفئران الميتة تحت التهديد والوعيد.

٦- **الحلاقة**: يؤمر المعتقل بالجلوس جاثياً أمام الحلاق وهو أحد جلادي السجن، حيث يقوم الحلاق باستخدام موسى جارحة مع الضرب والشتم، وغالباً ما يتسبب العمل بإصابة المعتقل بجروح غائرة في الرأس والوجه[٧].

٧- **الحمام**: حيث يخرج المعتقلون إلى باحة السجن، وينهال عليهم الجلادون بالضرب والجلد، ثم. يساقون إلى مقصورات ضمن مجموعات تضم كل واحدة نحو ستة معتقلين، ويوضع هؤلاء تحت رشاش يطلق ماءً بارداً، وهم ينزعون عنهم ملابسهم.

٨- **النوم بالتناوب**: كان مهجع السجناء بائسا تعيسا وفي غاية السوء إضافة إلى ضيق المساحة التي لم تكد تتسع لأي نزيل جديد، بحيث أصبح السجناء يتناوبون على النوم في حين يبقى البعض منهم واقفا في انتظار دورة[٨].

ويصف محمد سليم حماد في كتابه الأجواء المرعبة التي تخيم على معتقل تدمر، و عملية الإعدام المتواصلة للسجناء السياسيين، إلى جانب وفاة عدد منهم نتيجة إصابتهم بأمراض خطيرة[٩]، لم تتخذ السلطات

---

[٧] المرجع نفسه، ص ٢٠
[٨] المرجع نفسه، ص ١٨
[٩] المرجع نفسه، ص ٣٨

لهم فرصة الحصول على العلاج في المشفى، والمحاكمات الصورية التي يقوم بها ضباط الأمن والمخابرات ، حيث تصدر أحكام عشوائية تتصف بالقسوة استناداً إلى اعترافات تم انتزاعها تحت التعذيب، ورغم هذه الصورة المهيبة فقد أجبر الشرطيون السجناء وغالبيتهم من طلبة الجامعات على التصويت بقول "نعم" خلال حملة إعادة انتخاب الرئيس حافظ الأسد لولاية جديدة وليبقى في الحكم عام ١٩٩١، ويروي محمد سليم حماد إن الجلادين أجبروا المعتقلين على كتابة كلمة "نعم" بدمهم إمعاناً في القسوة. ويسلط الكتاب الوثيقة مشاهدات عدد من المعتقلين أثناء مجزرة سجن تدمر في ٢٧ مايو ١٩٨٠ عندما ذهبت سرايا الدفاع بقيادة شقيق الرئيس العقيد رفعت الأسد على قتل ما يربو على ٦٠٠ معتقل ودفنهم في مقابر جماعية خارج الصحراء شرق بلدة تدمر. بالإضافة إلى التعذيب الوحشي الذي لا تخطر فنونه على قلوب الإبليس، يضيف أولئك السفاحون تعذيبا نفسيا آخر، يرشون فوق جروحهم الجسدية المتقيحة ملحا. يقضي السجناء أيامهم كالسنين في روتين يفقدون فيه كل طعم للحياة، لا يستطيع أحدهم التحدث إلى جاره الذي ينام معه على عازل واحد ويتربصون بالباب لأي اقتحام خارجي يتخلصون من هذا الجحيم.

سجن تدمر كان مصنع زرع الخوف:

تدور أحداث الرواية حول واقع المجتمع السوري خلال فترة الحكم الرئيس السابق حافظ الأسد وتسلط الضوء على الفساد المتفشي في البلاد وما ترتب عن ذلك من معاناة وتضييق على الحريات. لمدة عقود أطلقت السلطات الحاكمة سياسة التخويف، متسلحة بشتى الأساليب والأدوات لزرع الخوف في النفوس والاستبداد بالعباد. يقول

برؤ "حكم عليّ القاضي بالإعدام في غضون ثوانٍ. لم يكن لدي الوقت لفتح فمي إلا أنه لحسن الحظ لم يتجاوز وقتها ١٧ عاما وبالتالي لا تنطبق عليه هذه العقوبة لأنه صغير ولكن أصدقاؤه السبعة لم تكن لديهم هذه الفرصة وقد شنقوا، فالسجن الواقع على أبواب الصحراء بدأ برؤ رحلة طويلة مع الرعب، رأى خلالها الموت والجنون من الزنزانة التي يتقاسمها مع عشرات السجناء وهي تقع أمام غرفة الإعدام ليشاهدوا من الثقوب بالباب عمليات الشنق الحية التي كانت تحدث كل سبت وأربعاء أسبوعيا"[1]. وفي سجن تدمر يموت الكثير من المعتقلين بسبب التعذيب الذي تعقد له ثلاث جلسات في اليوم وكأنه وجبة طعام دون احتساب الضرب بالعصي الذي يقوم به الحراس أثناء النداء مرتين في الأسبوع للاستحمام. وهذا ما تكشفه رواية " تدمر شاهد مشهود" لسليم حماد.

الامتياز في التعذيب بين السجناء:

يذكر محمد حماد في كتابه عن وجود النساء المسجونات في سجن تدمر، لكنهم لم يستطيعوا التواصل معهم، كذلك المساجين المحسوبين على البعث اليميني العراقي، وعلى سجناء شيوعيين، لم يتواصلوا معهم لكنهم علموا أن المعاملة معهم كانت أقل تعذيب ويحصلون على حقوق أكثر. كما تحدث محمد حماد عن الزيارات التي كانت تأتي لبعض السجناء والتي يحصل بها السجناء على بعض الحاجات الشخصية والمال، وكيف نشأت شبكة فساد ونهب من إدارة السجن وبعض المساجين الساقطين أخلاقيا وسلوكيا، ليعاد نهب هذه الأموال على قلتها، لقد تكالبوا على السجناء والقليل الذي يأتيهم، فقد

[1] الجزيرة (معزوفة الموت بسجن تدمر) https://www.aljazeera.net/ 5/1/2022

فتحوا دكانا متواضعا، وباعوهم أغراضهم بأسعار غالية جدا، لقد كان سرقة علنية. لقد وقع السجناء ضحية قمع شديد مستديم لسنوات أدى لانهيار البعض نفسيا إلى درجة أن يكون مخبرا على رفاقه السجناء معه، مع العلم أن المخبر لا يحصل على أي مكتسب، والبعض منهم قد يقع ضحية تسلط السجانين عليه ويموت تحت التعذيب، ولا تفيده خيانته للسجناء ممن يعيش معهم، مع العلم أن الوشاية لا تفيد شيئا للنظام، لأن السجناء أعجز من أن يؤذوا نملة، حتى يؤثروا على النظام المجرم داخل السجن وخارجه، فلا إمكانية للسجناء لفعل أي شيء، كما أنهم منقطعين عن العالم كله، لكن الوشاية تؤدي لأن يأخذها السجانون ذريعة لمزيد من تعذيب السجناء وقتلهم وإذلالهم[11].

رواية "تدمر شاهد ومشهود" عمل توثيقي:

وقد عرض المؤلف مجموعة من الأمثلة الدالة على ما كان الشعب يعانيه من قمع وتنكيل ونفي واستيلاء على الممتلكات. وعلى ما كانت البطانة والحاشية تمارسانه من ابتزاز واضطهاد. فكلمة خوف تتردد بقوة في فصول هذه الرواية، التي يظهر أيضا خوف كاتبها وهو في السجن. في الحقيقة هذا عمل توثيقي رائع ينصح بقراءته بشدة، يحمل القارئ في رحلة إلى العالم الخفي لنظام الأسد الوحشي في سوريا ويسرد معاناة آلاف من البشر من الذل والإهانة والتصفية المباشرة ويعري طائفية عبيد النظام وتعاملهم الحيواني مع مجتمع البشر. ومن ناحية أخري يقول بعض الأدباء هذه الرواية من قسم أدب السجون ويُطلق أدب السجون على أي عمل أدبي، يسرد قصة شخص فردا أو جماعة قضاها في مكان مضاد لإرادته، دون أدنى اعتبار

[11] حماد، محمد سليم: تدمر شاهد مشهود (دمشق: مركز الدراسات السورية ٢٠١١) ص: ٣٩

لزمن الكتابة؛ فلا ضير أن تكتب على شكل يوميات أثناء الاعتقال، أو تحرر بعد مغادرة المعتقل زنزانته ومعانقة الحرية. ولكن الرواية كانت على الرغم من كثرة أحداثها وقصص الرعب التي تحتويها بمثابة توثيق، فالكاتب هنا عمد إلى توثيق كل حدث صغير سردا منذ أول يوم في اعتقاله وحتى خروجه من ذلك القبر المخيف، ويذكر الكاتب الظلم والقسوة وأساليب التعذيب من السجن التي لا تخطر على بال أحد، ويكشف عن السبب الحقيقي لغياب أصوات معارضة في سوريا خلال الثلاثين سنة الماضية.

الخاتمة:

إن هذا الكتاب في الواقع مذكرات معتقَل أو سجين تكشف عما جرى ويجري في السجون من الظلم والاظطهاد والتعذيب بشتى أنواعه باسم التفتيش من قبل النظام السوري الاستبدادي المجرم في العقود الأخيرة من حكم سوريا تحت قيادة حافظ الأسد و ابنه بشار الأسد. وبما أن المثقفين والكتّاب والرواة السوريين كانوا يعانون في العقود الخمسة الأخيرة من التاريخ السوري المعاصر من القمع السياسي والكبت الحكومي لجأوا إلى تدوين التجربة المريرة في عمل أدبي وإبداعي، بما فيها القصة والرواية ومذكرات يومية و سيرة ذاتية. ويرى الباحث أن هناك مجموعة من الكتب والروايات التي تناولت الأوضاع العربية المختلفة، ونجحت في إبراز المساوئ السياسية والكشف عن السلبيات المنتشرة في البلدان العربية وإيقاظ الوعي العربي العام، ما أدى إلى تمهيد الطريق لثورات الربيع العربي إذ خرجت شعوبها ضد أنظمة حكمهم في البلدان المختلفة من تونس، ومصر، وليبيا، واليمن وسوريا. وبالتالي توصل الباحث إلى نتيجة أن الكتاب

"تدمر شاهد ومشهود" لمحمد سليم حماد من إحدى الروايات أو الكتب التي حرضت بشكل غير مباشر الشعب السوري على الثورة، وهناك علاقة قوية بين الرواية والسلطة السورية، فالرواية أثرت في نفوس القراء من حيث إنها أصبحت أداة للمعارضة لتوجيه التهم إلى السلطة الحاكمة.

المصادر والمراجع:

- حماد، سليم محمد. **تدمر شاهد ومشهود**، ط دمشق: مركز الدراسات السورية،٢٠١١
- حماد، سليم محمد. **تدمر شاهد ومشهود: مذكرات معتقل في سجون الأسد**، مركز الدراسات السورية،٢٠٠٦
- خليفة، خالد. **لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**، بيروت: دار الآداب ٢٠١٣
- الريحاني، سعيد محمد. **عدو الشمس البهلوان الذي صار وحشا**، الرباط: طوب بريس، ٢٠١٢
- الحجوج، هشام محمد. **علاقة الرواية العربية بالحدث السياسي ما بعد العام ٢٠١٠**، جامعة موته، ٢٠١٥



قصة قصيرة

قصة...ليســت كبـاقي النســاء!![1]

الروائية عائشة بنور *

كانت الفتاة النحيلة بملامح هندية، وشعر طويل أسود براق يزين قوامها الرشيق، تروح وتجيء في غرفتها، وعلى مرأى من مسمعه، كانت ضحكاتها تجلجل في الغرفة المطلّة على الطريق حيث كان وليد جالسا رفقة صديقه الثرثار مصطفى، يرتشف قهوته متأملا.

ظلّت الفتاة لحظات وصوتها الصادح يتردّد في مسمعه، يرفع وليد بصره إلى النافذة مرّات ومرّات، وقد لاحظ مصطفى ذلك.

كان بيتها الموريسكي العتيق المطّل على البحر، يعانق زرقة اليَّم والسماء، ويعانق رنين صوتها شغاف القلب الذي هام بها.

كلّما مرّ وليد بالقرب من بيتها ليلا، يلمحها من بعيد تحت ضوء الغرفة تروح وتجيء، تلف جسدها في ثوب أبيض شفاف، ثم تطلّ من النافذة مرّة على مرّة، وكأن أمراً ما يحيرها وكان يحلو له رؤيتها كل مساء، وهو يرتشف قهوته.

كان يقول في قرارة نفسه:

– كثيرا ما كنت أختلي بنفسي، ورنّة صوتها تخالجني من حين لآخر، وتنعش سويداء القلب، أطارد أحلامي معها، وتتضاعف خشيتي من رفضها قربي.

---

[1] القصة الفائزة بمسابقة روز الأدبية رولا حسينات في الأدب النسوي، بالأردن ٢٠١٧

* روائية جزائرية.

لم ألبث على حالتي تلك، وقد شغفني حبّها، وتملك جوارحي، وأنا الذي كنت لا أبالي بذلك، واستعدت ثقتي بنفسي في محاولة التقرب منها، وقررت أن أحادثها دون التريث أكثر.

مرّت الأيام، وعلى اتساع دهشتي فتحت فمي، ونظرت إليها وكأنها لم تكن هي، ولم أعبأ حينها بنصيحة صديقي مصطفى الذي نبهني للأمر قائلا:

– هذه المرأة ليست من مستواك المعيشي أولا، ولا من طينتك ثانيا.

قلت له حينها:

– أنني لا أقدر الابتعاد عنها، وأنني أشتهيها بالفعل!

ردّ عليَّ مستهزئا:

– ولكنها ليست المرّة الأولى التي تشتهي فيها النساء، وتبتعد حينما تنال مبتغاك!

قلت له، وقد غاضني قوله وأربكني:

– هذه المرأة ليست كسابقاتها!!

– هذه المرأة لا تضع لوحة زيتية على وجهها؟

– هذه المرأة لها عطر خاص، وطعم خاص!! هذه المرأة لها أنوثة !!

ورفع صوته في وجهي عاليا:

– ما هذا الهراء؟ امرأة ..امرأة.. أنوثة.. أنوثة..

وأردف وهو يحملق فيه:



- يبدو أنك أصبت بطعم الأنوثة، أو هبّت عليك ريحها يا صديقي العزيز.

- منذ متى، وأنت تغريك الأنوثة؟

....هه...هه...

ثم تركني، وحمل فنجان القهوة، الذي كنّا نتناوب على ارتشافها ببطء.

ضحكت عليه بعصبية، وافترقنا منذ ذلك الوقت، وحاولت الاقتراب منها يوما بعد يوم.

وبعد شهور من ملاحقتها ومتابعة تحركاتها وتصرفاتها، قلت في نفسي:

- هذه الفتاة السمراء سوف تفقدني عقلي، إذا ما بقيت على هذه الحالة .

تتبعت خطواتها وبإصرار كبير، وهي تدخل أحد المتاجر للتبضُّع، اقتربت منها، على أساس مساعدتها في حمل الأكياس رفعت بصرها نحوي، وابتسمت ...

بابتسامتها تلك، فتحت شهيّتي للاقتراب منها أكثر فأكثر والتحدث إليها، والاعتراف لها بأنني مجنون بحبّها.

هذه المرّة لم أطمع في الكثير سوى أن تكون معي، وأن تبادلني نفس المشاعر، وبداخلي كنت أحسدها على اتزانها ورزانتها وحيويّتها....

+ القصة منشورة في المجموعة القصصية "...ليست كباقي النساء "

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة مترجمة

القَسَمُ الثالث

قصة لـ: فانيشوار ناث رينو *
ترجمة لـ: أ. د. أحمد القاضي **

داعبت الهواجس والمخاوف "هيرامان"؛ سائق عربة الثيران التي يقودها منذ عشرين عاماً، حاملاً الأرز والخشب من خارج الحدود من منطقة "مورنج راج" في "نيبال"، ورغم أنَّ عمله يعتمد على تهريب البضائع المسروقة من الخارج إلى الداخل في عهد الوصايا الإنجليزية، إلا أن مثل هذه الهواجس لم تُساوره قط.

لا ينسى "هيرامان" كل ذلك، وكيف ينسى وقد قام بنقل عبوات الأسمنت أربع مرات، وكذلك بالات الثياب التي كانت تملأ العربة إلى "فرات نجر" في منطقة "بجوجباني". ولا شكّ أن مثل هذه الأفعال زادت من جرأته، وكذلك شهرته؛ فقد كان معروفاً بين كل تجار التهريب، بل إن كبير التجار أثنى عليه، وعلى ثيرانه.

---

* **Phanishwar Nath Mandal 'Renu** من مواليد ١٩٢١م في إقليم "بهار" شرق "الهند". تلقى تعليمه الأوَّليّ في دولة "نيبال" الحالية قبل تقسيم شبه القارة الهندية ١٩٤٧م. تخرج من الجامعة الهندوكية "كاشي" التي تعرف الآن بجامعة "بنارس" الهندوكية. كان "رينو" من الزعماء الوطنيين الذين ناهضوا الاستعمار الإنجليزي عام ١٩٤٢م.

له العديد من الأعمال الأدبية، أهمها؛ رواية: "ميلا انشل" ـــ " الوشاح المُدنَّس"، وقد تم ترجمتها إلى اللغة العربية، ونشرت في دولة "الإمارات العربية"، وروايتي "جلوس"، و"كريشنا كى كهاني"؛ بالإضافة إلى مجموعة قصصية، أهمها قصة "القسم الثالث" التي أنتجتها السينما الهندية بنفس الاسم عام ١٩٦٦م، وقد نال هذا الفيلم جائزة الدولة كأحسن فيلم رِوائي عام ١٩٦٧م. ومن المعروف أن الممثل المعروف "راج كبور" قام بدور البطولة في هذا الفيلم مشاركة مع الممثلة الشهيرة "وحيدة رحمان". ولم تكن هذه القصة الوحيدة التي اقتبستها السينما الهندية، وإنما كان هناك العديد من الأعمال التي قدمتها السينما الهندية إلى جانب بعض الأفلامِ التلفزِيونيةٍ.

لقد كان "رينو" أيضا زعيما وطنيّا مستقلاً ينأى بنفسه عن الانتماءات الحزبية، وقد منحته الحكومة الهندية ١٩٧٠م وسام "بدم شري" رفيع المستوى، إلا أنه أعاد هذا الوسام ١٩٧٥م عندما فرضت "إنديرا غاندي" رئيسة وزراء "الهند "آنذاك الطوارئ في البلاد. توفي ١٩٧٧م.

القصة تدافع عن الفن وأهل الفن، وأن ما يعتِقده البعض أمر مبني على ما يقدمونه من مشاهد عن سلبيات المجتمع، وليس بالضرورة أن يكون جزءا من شخصيتهم، بل بالعكس فهم جزء من المجتمع منهم الشريف، وصاحب القيم والمبادئ، كما ظهر من شخصية "هيرابائي"، ومنهم غير ذلك..

** أستاذ بقسم اللغة الأردية – كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، والمستشار الثقافي السابق لجمهورية مصر العربية بالهند.

كان كبير التجار مختبئاً رابضاً على يديه وركبتيه وسط البالات، أمَّا "هيرامان" فقد كان يعرف قوة ضوء الكشّاف الذي يستخدمه رجال الشرطة للبحث عن اللصوص، وأن أقل شعاع منه كافٍ أن يُفقده البصر في لحظة. وهنا كاد صراخ كبير التجار يَصمُّ أذنه بعدما وجه رجل الشرطة كشّافه نحوه، وهو يقول:

ـــــ توقف... يا وغد، وإلا سأطلق الرصاص عليك.

توقفتْ عشرون عربة وراء بعضها، وهنا تيقّن "هيرامان" أن الرؤيا التي رآها في نومه عن الرقم "عشرين" كانت صحيحة، وأن هذا الرقم جالبٌ للنحس. سلّط الضابط ضوء كشّافه على وجه كبير التجار قبل أن يعلو صوته بقهقهة خبيثة، ثم وبّخ "هيرامان"، وهو يوخز بعصاه الصغيرة بطن كبير التجار، قائلاً:

ـــــ لماذا تُحَدِّقُ فيَّ أيها السائق اللعين؟ ارفع الغطاء عن هذه البالات يا وغد.

عرض كبير التجار مبلغ أربعة آلاف روبية كرشوة من فوق العربة، فعقد الضابط حاجبيه في استياء، ربما أن هناك ثأراً بينهما. لم يستجب الضابط بعدما رأى مبلغاً كبيراً مثل هذا، فوخزه الضابط بعصاه كما فعل من قبل، وهو يقول:

ـــــ خمسة آلاف. ثم وخزه مجدّداً، قائلاً:

ـــــ انزل أوّلاً...اللعنة عليك.

أنزل الضابط كبير التجار من فوق العربة وسلّط ضوء الكشّاف في عينيه، ثم حمله بمعاونة رجليْن من الشرطة بالكاد حتى كاد بينهم وبين الشارع ما يقرب من خمس وعشرين خطوة. وبقي خمسة رجال من الشرطة حاملين مسدساتهم لحراسة العربة وصاحبها. فأيقن "هيرامان" بالسجن، ولولا ثيرانه لما خاف من السجن، لأنها حتماً ولا بُد ستحجز في قسم الشرطة بعد اعتقاله، ولن تجد هناك كلأً ولا ماءً، وفي النهاية يتم بيعهما في المزاد العلني.

ليس هذا كل ما يخشاه؛ وإنما يخشى أن تضيع سُمعته أمام أخيه الكبير وزوجته، فلا يستطيع أن يرفع رأسه أمامهما ... وقد ذهب به خياله للحظة، فرنَّ صدى المزاد العلني في أذنيه؛ واحد...اثنان...ثلاثة...

يبدو أن الضابط لن يُطلق سراح كبير التجار، ولقد همس الشرطي الواقف أمام عربته إلى الشرطي الآخر الواقف على مَقربة منه:

ـــــ ماذا ترى؛ هل يقبل الضابط الرشوة؟ ثم اقترب إليه ليعطيه سيجارة....

حينها قرر "هيرامان" الفرار بعدما عرف أن أحداً لن يراه من خلف تلك العربات، فأزال الرباط المُعلَّق في عنق ثيرانه، وربطهما مع بعضهما وهو جالس فوق العربة، فأدرك الثوران ما يتوجب عليهما فعله؟ ثم قفز لينزل، ويحرر العربة عن ظهريِّ الثورين، وهمس في أذنيهما:

ـــــ هيا نهرب، الأهم أن نبقى أحياء، فالعربات يمكن تعويضها بأكثر من واحدة.

ثم ركض هارباً....

تكاثرت الأحراش، وارتفعت الحشائش خلف العربات في الناحية الثانية من الشارع وامتدت فروعها مترامية الأطراف، فعبرت ثلاث أنفس هذه الأحراش بأقدام بطيئة، وأنفاس باردة والخوف يكاد يقضي عليهم، ولكن سرعان ما انخفضت عن أفق قلوبهم غمامة الخوف السوداء فتوغل الثوران في غابات السفح، وبدآ يجريان رافعَيْن ذيلهما عابرَيْن الأنهار والجداول ومستنشقِين الطرق، أمَّا "هيرامان" فكان يتابعهما، حيث استمرا يجريان طوال الليل.

وصل "هيرامان" إلى البيت ليخرَّ مَغشيّاً عليه، فلم يثب إلى رشده إلا بعد يومين، وحينئذ تاب عن حمل البضائع المهربة توبة نصوحا، وأَقسَمَ ألَّا يحمل البضائع المهربة أبداً. ثم ذهب بمُخَيلته بعيداً:

ـــــ لا أعرف ماذا حصل مع كبير التجار، تُرى ماذا حدث لعربتي؟

لم يكن يهمه من أمر عربته سوى ذلك الإطار الجلدي الذي يغطي هاتين العجلتين المصنوعتين من الحديد، وقد قام بتغيير إحداهما قبل بضعة أيام. ومن المعلوم أن عربته كانت مزخرفة بأهداب جميلة منسوجة بخيوط ملونة ومزخرفة ببراعة فائقة... لقد أقسم "هيرامان" على أمرين؛ أحدهما ألا يحمل البضائع المهربة، وثانيهما؛ ألَّا ينقل خشب البامبو أبداً لدرجة أنه كان يقول لكل زبائنه قبل أن يحمّل البضائع:

ـــــ ليتها لا تكون مهربة، وألا يكون خشب البامبو، وبالأخص بامبو...أنا لن أحملها حتى ولو

بأغلى الأسعار، وإن كان خشب البامبو، فلتبحث عن عربة أخرى.

عندما يقوم "هيرامان" بتحميل البامبو على العربة، تبرز أعواده بمقدار أربعة أذرع من الأمام ومن الخلف، وعندئذٍ لا يستطيع التحكم في العربة ويفقد السيطرة عليها، وهذا ما حدث معه أثناء مجيئه من مدينة "خيريا"؛ حيث فقد سيطرته على العربة، فضلًا عن بلادة صبيّه الذي كان يمسك مقدمة البامبو؛ حيث انشغل بالنظر إلى البنات أثناء خروجهن من المدرسة عندما مرت العربة أمامها، فاصطدم البامبو بعربة الحنطور القادمة من الأمام في نهاية الشارع. لم يتوان صاحب العربة في شتمه، وأمطره بالسياط وأحداً تلو الآخر. حينئذ أقسم ألا يحمل البامبو بعد ذلك أبداً، بل أقسم ألَّا يحمل أي شيء من مدينة "خيريا". ومنذ تلك الواقعة شرع صديقنا في نقل البضائع المهربة من "فاربس جنج"، وتمت مصادرة العربة. قضى سنوات عدة في حرث المَزَارع بالمشاركة مع صاحب عربة أخرى، ولكن ما كان يحصل عليه لم يكن يكفي حتى علف ثيرانه، لذلك قام بشراء عربة جديدة منذ العام الماضي.

بارك الله لنا في نِمر السِرك؛ فقد مات الحصانان اللذان كانا يجرَّان عربة النمر العام الماضي في مهرجان "فاربس جنج"، فقام مدير السيرك عند القدوم من "تشانبا نجر" بدعاية بين سائقي العربات بأنه سيدفع مبلغاً كبيراً لمَنْ ينقل

النِمر. فتسابق البعض للقيام بذلك الأمر، إلا أن ثيرانهم فزعت من النِمر، وفرُّوا هاربين إلى أبعد ما يمكنهم الفرار. أمَّا "هيرامان" فهمس في أذني ثيرانه، وهو يربت على ظهورها قائلاً:

ــــــ لا يمنح القدر مثل هذه الفرصة الذهبية مرتين، ولو ضاعت فسيضيع أملنا في شراء عربة

جديدة إلى الأبد، ونعود إلى العمل في مزارع الآخرين بثمن بخس. لماذا تخافان نمراً حبيساً،

رغم أنكما صارعتما نموراً شرسة في السفوح؟ اطمئنَّا لن يُصيبكما أحد بسوء طالما أنا على

قيد الحياة.

صَفَّقَ السائقون، وعَلَت رءوسهم مُتباهين بتقدم ثيران "هيرامان" تقدم البواسل في ساحة الصراع، ولقد قُيِّدا وأحداً تلو الآخر بعربة النِّمر، ولم يتزحزح أحدهما عن مكانه، إلا أن الثور الأيمن بال بولًا غزيرًا، فاشتمَّ "هيرامان" رائحته، فوضع الكمامة كعادة كبير التجار، ولم يرفعها عنه إلا بعد يومين، لا يطيق أحد أن يتحمل رائحة النِّمر الكريهة دون الكمامة.

لقد سبق له أن قاد عربة النِّمر، لكن الهواجس والوساوس لم تداهمه كما تداهمه الآن، كأنها كابوس يراه في صحوه. كان عبير زهرة الياسمين يفوح من عربته دائماً، حاول أن يُبعد عنه ظلال هذه الهواجس كلما أحسَّ بها، حتى خُيِّلَ إليه أن قدره الطيب هو الذي قاده إلى الفوز بفرصة قيادة عربة النِّمر في العام الماضي فكسب مبلغاً كبيراً، إضافة إلى الشاي والبسكويت، كما استمتع بمشاهدة القرَّاد[1] ، والدّب والمُهرج مجاناً.

[1] ـ سائس القرود.

والآن حمل هذه السيدة؛ التي لم يكد يُفرِّق بين ظلها، وظل زهرة الياسمين التي ظَلَّ عبيرها يفوح منذ صعدت إلى العربة.

انزلقت العجلة اليمنى لعربته وهي تجري على طريق ترابي غير ممهد، فهوت في حُفرة صغيرة، فسمع أحداً يتأوه من خلفه، فضرب الثور الأيمن بالسوط وهو ينهره، قائلاً:

ـــــ اللعنة عليك؛ ألا ترى أنك لا تحمل أَجْولة؟

ـــــ لا. لا تضربه يا سيدي.

أثار أنين السيدة من وراء الحجاب دهشته؛ فقد كان صوتاً ناعماً عذباً كصوت الأطفال الأبرياء.

لا يوجد أحد في هذه المدينة إلا رأى أو سمع عن السيدة "هيرا بائي" التي تؤدي دور "ليلى" في المسرحية التي تعرضها الشركة سوى "هيرامان"؛ فهو يحمل بين أضلاعه قلباً خشناً، أو بمعنى أدق هو إنسان كادح لا يعرف رفاهية العيش ولا نعيمه. قد حمل بضائع المهرجان لسبع سنوات متواصلة، لكنه لم يكن يرى المسرح، ولم يكد يذهب إلى "سينما بايسكوب" حتى يعرف السيدة "هيرا بائي"، أو السيدة "ليلى"، فما بالك برؤيتهما؟

رأى "هيرامان" السيدة المُتشحة بوشاحها الأسود في ظلام الليل قبل أن ينفضّ المهرجان بخمسة عشر يوماً، فانتابته الهواجس، ولمَّا حاول المساومة مع الشَّيَّال الذي كان يُحمّل الأمتعة، هزَّت رأسها دلالة على منعه عنه، فسأله قبل أن يتحرك ليتأكد منه على أنها ليست بضائع مسروقة. وهنا فاض قلبه بالهواجس مجدداً. أشار الشَّيَّال بيده إلى "هيرامان" ليتحرك، واختفى في الظلام، وهنا جال بذهنه اللباس الأسود لتلك العجوز التي كانت تبيع التبغ في المهرجان. فكيف للإنسان أن يتحرك بعربته في مثل هذه الأوضاع.

ساورت الهواجس عقله من ناحية، وراودت أنفه رائحة الياسمين التي تفوح من عربته من ناحية أخرى، فضلاً عن تأوهات السيدة وأنينها كلما ضرب ثيرانه،

فكيف له أن يقود عربته في وجود مثل هذه المرأة الناضجة التي تفيض أنوثة وإثارة؟ إنها امرأة يافعة ناضجة، وليست عجوزاً تبيع التبغ كما خُيَّل إليه في أول عهده بها.

ما لبث أن لوى عنقه لينظر إليها خلسة علّه يرى شيئاً يَروي غُلّته بعدما شنَّفت مسامعه بصوتها العذب، فابتلع ريقه توجساً؛ فهو لا يعرف ماذا قدَّر الله له الآن؟ وحينما أخذت العربة سَمْتَها نحو الشرق، احتضن ضوء القمر جزءاً منها، فلمعتْ أنف السيدة فيه كأنها يراعة متوهجة.

كل الأحداث حوله تدفعه إلى أن يشعر بأن كل شيء ليس على ما يرام، وأن هناك شيئاً لا يعرفه؛ أمامه صحراء قفر ممتدة إلى قرية "سنديا" تستفزه الوحشة حتى دار في خلده هاجس يقول:

ـــــ تُرى هل هي جِنيَّة تمصُّ دماء الإنس؟

استدارت السيدة على جنبها فكسا ضوء القمر جميع وجهها، فكاد يصرخ من داخله: ـــــ ألا تكون حورية هبطت من الجنة؟

رفعتْ غطاء وجهها، فأدار "هيرامان" وجهه نحو الشارع ليحمِّس الثوريْن على المُضيِّ، ولكن جفَّ لسانه من شدة ما انتابه من دهشة، عندما سمعها تقول:

ـــــ ما اسمك يا أخي؟

غمغم معجباً دون أن يجيبها، ولسان حاله يقول:

ـــــ يا لها من عذوبة.

كاد قلبه يقفز من بين جنبيه من عذوبة صوتها، كما توجه الثوران برأسيهما إليه ليفهما ما مصدر هذه النغمة. وبعد برهة، جاوبها مُتلجلجاً:

ـــــ اسمي...؟ أنا اسمي "هيرامان".

ابتسمت ابتسامة ينبعث النسيم منها، وقالت:

ـــــ إذاً أناديك صديقي وليس أخي؛ لأن اسمي أيضاً "هيرا".

يا للعجب، لم تصدق أذناه ما سمع، ثم ردد مُتمتماً:

ـــــ لا. كيف تتشابه أسماء الرجال بأسماء النساء؟

ـــــ صدِّقني أنا اسمي أيضاً "هيرا بائي".

ـــــ إذاً لم يعد هناك تشابه؛ فأين "هيرامان"، من "هيرابائي"، هناك فرق شاسع.

ثم التفت إلى ثيرانه ليهددهما قائلاً:

ـــــ لن تقطعا الثلاثين ميلاً الباقية أبداً، وأنتما تسمعان هذه الثرثرة، كلا.

ثم ضرب بسوطه الثور الذي على اليسار ضرباً خفيفاً، وأضاف:

ـــــ هذا القصير شِرِّير للغاية.

ردت قائلة:

ـــــ لا تضربه، أرجوك... اتركهما يمشيان على مهلهما...لمَّ العجلة؟

وهنا طَفق "هيرامان" هائماً بعدما طرق السؤال ذهنه، وراح يسأل نفسه كيف يخاطبها، بلغة منمقة أم بلغة شعبية؟ وفي فلسفته الحديث باللغة المنمقة سيكون محدوداً، أمَّا الحديث الممتد لا يكون إلا باللغة الشعبية.

لا يحب "هيرامان" ضباب الشتاء في شهري "أكتوبر"، و"سبتمبر"؛ لأنه يكسو الجو بردائه البارد المظلم، وبسببه ضلَّ عن الطريق أكثر من مرة، لكنه يمشي اليوم مرحاً دون وعي منه رغم ضباب الشتاء المظلم، حيث يجري النهر الصافي النقي بين حقول القمح الخضراء، ويهب النسيم حاملاً في جنبه نسيم القمح الأخضر، فتذكَّر قريته حيث تفوح مثل هذه الرائحة في موسم الربيع. تفتَّحت زهرة الياسمين في عربته مجدداً، فبدت منها حورية ذات جمال يفتن كل بني آدم بلا استثناء... فشكر الإله بصوت خاشع.

ونظر إليها خلسة فوجدها تحملق فيه هي الأخرى، فكأن وَجْداً جميلاً حرّك أوتار قلبه، وبدأ يرتجف بعدما أوحت إليه عيناها ما أوحت، فسألها بنبرة هادئة:

ـــــ هل يُزعجك يا سيدتي عندما أضرب الثورين؟

نظرت إليه فوجدته رجلاً طيباً، يبدو في عقده الرابع، ذو بشرة سوداء يسكن الريف، ولم يكن شيءٌ أحب إلى قلبه من عربته وثيرانه. له أخ كبير يعمل مزارعاً، وله منزل متواضع يعيش فيه مع أسرته الصغيرة. وزوجة أخيه أعز عليه من أخيه، إلا أنه يخاف منها حد الفزع.

تزوَّج في صباه، ولكن عروسه رحلت إلى ربها قبل أن تتزوجه، أمَّا هو فنسيها تماماً حتى لم يعد يذكر ملامح وجهها. ولم يتزوج حتى الآن، وله أسباب كثيرة؛ منها أن زوجة أخيه تُصر على تزويجه بالعذراء الحسناء؛ والعذراء في مفهومها هي تلك الفتاة التي لم تبلغ السادسة من عمرها، كما أنها ترفض أعراف البلاد تماماً، ومن ناحية أخرى لا يُزوِّج أحدٌ ابنتَه العذراءَ من رجل سبق له الزواج، إلا إذا كانت هناك ضرورة لذلك، ولكنها تُصرُّ على ذلك، ولا يُثنيها عن ذلك المبدأ شيءٌ، حتى زوجها لا يستطيع أن يفرض رأيه عليها.

في النهاية قرَّر "هيرامان" عدم الزواج، لأن الزواج بالنسبة إليه كغابة من المصائب ما إن يدخلها الأعزب حتى تنهش وحوشُها أحلامَه، وتفترس راحته من كل جانب، لا سيَّما أن الزواج لا يُغيِّر شيئاً من حياته البائسة، ويبقى يقود عربته بعد ذلك كما هو الآن، فلا داعي للزواج إذاً، ولا سيِّما أنه يعشق قيادة العربة حتى أنه يستطيع أن يترك كل شيء إلا قيادتها. لم تقابل "هيرابائي" رجلاً بسيطاً مثله من قبل.

ـــــ من أين أنتِ يا سيدتي؟

أجابته في هدوء:

ـــــ من "كانبور" [٢]

فانفجر بالقهقهة لدرجة أثارت انتباه ثيرانه، حتى إذا خمدت قهقهته سألها ساخراً:

---

[٢] ـ مدينة الأذن، هذا لا يعني أن هذا هو المعنى الحقيقي للبلدة، وإنما على سبيل المداعبة واللعب بالألفاظ.

ــــ إذاً هناك توجد "ناكبور"[٣] أيضاً؟

هزت رأسها إيجاباً، وقالت:

ــــ نعم، توجد.

فبدأ يطلق من حنجرته قهقهة تلو الأخرى، وتمادى في شأنه هذا إلى أن شاء الله، وما إن فرغ من طوفان القهقهات، قال:

ــــ ما أعجب هذه الدنيا؟ ما هذه الأسماء؛ "كانبور"، "ناكبور"؟

ثم التفت إلى الزهرة التي تتدلى من أذنيها، والقرطِ ذي الحَجَر الأحمر الناري القابع في أنفها، فانبهر به، وقد بدا له كقطرات دماء ساخنة.

لم يسمع "هيرامان" عن "هيرابائي" من قبل، وهو لا يعتبر فتيات شركة المسرح فتيات دعارة كما يعتبرهن الناس. وقد سبق له أن قابل بعض فتيات تلك الشركة أثناء عمله بها، ولم يجد منهن إلا خيراً، حتى صاحبة الشركة كانت تزور عربة النِّمر مع ابنتيها، وتحنو عليه، وتُقدم إليه اللحم وتسقيه الماء، إضافة إلى أن ابنتها الكبرى قد قدمت إلى ثيرانه خبز "الكيزر"، و"البسكويت".

أسدل الأستار على العربة بعدما انفضّ ضباب الشتاء حتى لا يطّلع أحد على ما بداخلها قبل أن يتمتم في نفسه، قائلاً:

ــــ سيصعب المشي بعد ساعتين؛ لأنه لا يستطيع أحد أن يتحمل ضباب الصباح في شهر

"أكتوبر".

وهنا قرر أن يُوقف عربته بعد الظهر عند "مظلة الأشجار الثلاث" على ضفة نهر"كجري". وفي هذه الأثناء أثار انتباهه تلك العربة القادمة من الاتجاه المقابل، وتظاهر بالانشغال في قيادة عربته، حتى يتمكن من التهرب من فضول السائقين. وبعد قليل اقترب صاحب العربة المُقابلة له فسأله:

---

[٣] ـ مدينة الأنف، الأصل ناگپور، ولا علاقة لها بالأنف، وإنما على سبيل المداعبة واللعب بالألفاظ.

ــــ هل أوشك المهرجان على الانتهاء؟

فأجابه عابساً:

ــــ ما لي وللمهرجان؟ ثم أجابه بما جاء في خياله حينذاك، وذكر اسم قريةٍ ما، قائلاً:

ــــ أنا أنقل عروساً إلى "شتابور بتشيرا". ولا يعرف أحدٌ عن "شتابور بتشيرا" إلا القليل.

فتابع صاحب العربة المقابلة أسئلته الفضولية:

ــــ أين تقع "شتابور بتشيرا"؟

ــــ ماذا تفعل بها؟ هل ستذهب إلى هناك؟ ثم ضحك، وقد أُعجب بذكائه.

نظر من خلال فتحة الستار فوجدها تشاهد أسنانها في مِرآة صغيرة، فبدت له كحبَّات من اللؤلؤ المصفوف كالذي اشتراه لثيرانه من المهرجان في "مدنبور".

وبعد قليل، تراءت له "مظلة الأشجار الثلاث"؛ فرفع الستار قليلاً، ثم هتف:

ــــ ها هي "مظلة الأشجار الثلاث"؛ اثنان منها يُعرفان باسم "جتا ماسي"، والثالثة تُسمَّى....ما

اسمها...ما اسمها يا إلهي؟

راح يُحفِّز ذهنه ليتذكر الاسم، لكنه لم يستطع، إلى أن وقع بصره على قميصها المُلوَّن بالورود، فاتسعت حدقتا عينيه، وأردف:

ــــ إن زهرتها تشبه تلك الزهرة المطبوعة على قميصك يا سيدتي، يفوح عبيرها إلى أكثر من كيلو متر، ولذلك ربما يستخدمها الناس مع التبغ في الشيشة.

لم تلبث أن تسأله بعدما تراءت لها الأكواخ المتراصَّة من وراء حديقة المانجو:

ــــ هل هناك ثمة قرية، أو معابد متناثرة هنا وهناك؟

لعله لم ينتبه في بداية الأمر إلى سؤالها لشدة اغتباطه حينها، فسألها:

ــــ هل تسمحين لي بتدخين التبغ؟ إن لم يكن رائحته تزعجك؟

ثم انتبه إلى سؤالها، فأردف:

ـــــ ها هي أطلال قصر الملك "نام لجر"؛ الذي أطلق اسمه على المهرجان الذي نحن قادمون منه تخليداً لذكراه. سبحان الله، كم قهرته يد الزمن.

التفتت "هيرابائي" إليه في شوق بعدما سمعت كلمة "يد الزمن"، ورفعت الستار المسدَل وحشرته في إحدى فتحات العربة، وأمسكت ذقنها قبل أن تسأل متوجسة وأسنانها تتلألأ في ضوء النهار:

ـــــ أيَ زمن تقصد؟

فأجابها في هدوء تام:

ـــــ زمن قصر الملك "نام لجر"... كيف كان، وكيف أصبح؟

إنه يُحسن الحكي، ويحب الثرثرة.

ـــــ هل شاهدت هذا الزمن؟

ـــــ لم أشاهده، ولكن سمعت عنه.

إن قصة زوال ملكه مهيبة وعجيبة؛ تبدأ منذ مولد الإله في قصره:

قد ولد الإله في قصره، والإله حينما ينزل من دار البقاء إلى دار الفناء فلا يطيق أحد أن يتحمّل بريق نوره الذي يلمع دائماً في جبينه كزهرة عَبّاد الشمس. ولكن عيون البشر لا تستطيع تحمل هذا النور، ولا تدرك حقيقته. وفي يوم من الأيام هبطت إلى قصره طائرة تحمل على متنها رجلٌ إنجليزي وزوجته، فلم يستطع هو الآخر رؤيته مثلما عجز الناس من قبله، إلا أن زوجته هي الوحيدة التي استطاعت أن تنظر إلى وجهه قبل أن تعرف حقيقته، فأخبرت الملك بأنه ليس طفلاً عاديّاً، بل هو إله، لذا وجب تقديسه وعبادته.

ذهب في ضحكته بعيداً حتى أنه لم يتمالك نفسه من التساقط بعدما نقل كلام تلك السيدة بنبرتها ولهجتها تماماً، فخرّت ضاحكة هي أيضاً. وهنا سألته بعدما عادت لتغطي رأسها بوشاحها وتسوي هندامها:

ـــــ وماذا بعد ذلك يا صديقي؟

قال لها في تعجب:

ـــــ لعلكِ تحبين سماع القصص حبًا جماً، وأضاف:

ـــــ الرجل ذو البشرة السوداء يبقى الأبله دائماً، حتى وإن صار ملكاً، لا يمكن أن يكون ذكيّاً

كالإنجليز أصحاب البشرة البيضاء، فقد سخروا منها ونبذوا بشارتها وراء ظهورهم، حتى بدأ

الإله يُري الملكة أحلاماً: ضيّعتم فرصة خدمتي، فها أنا أرحل عنكم، وبدأ الإله في معاقبتهم

فماتت الفيلة ذات الأنياب، وتبعتها الخيول، وحُرموا النعم واحدة تلو الأخرى. فعاد الإله

أدراجه من حيث أتى.

ذهب "هيرامان" بخياله مذهبًا بعيداً؛ حيث رأى أن السيدة التي تصحبه في عربته ذات صفات ربانية، فانتابته جميع ألوان الغبطة والبهجة طيلة الوقت. أمَّا "هيرا بائي" فقد تنفست الصُعداء بعدما رأت منارة المعبد تغرب عن عينيها. ثم أردف قائلاً:

ـــــ دعا الإله عليهم قبل أن يغادر؛ ألّا تلد امرأة قط في هذ البلد أكثر من ولدٍ، وأن يسودهم الفقر من ورائي، إلا أنهم يتقنون الفنون.

وقد حدث كما قال؛ فلم يلبث أن رحلت جميعُ الآلهة من بعده، ولم يبق سوى إلهة الفنون والموسيقى. وهذا المعبد القابع أمامك قد شُيّد لعبادة تلك الإلهة وتقديسها، ونصبت فيها صنمها.

أسدل ستائر العربة بعدما لاحظ أن العطّارين قد يقتربون منه رويداً رويداً حاملين البضائع على أحصنتهم البلدية...ثم حمّس ثيرانه قبل أن يبدأ يُغني غناء دينياً بلغة شعبية:

ـــــ يا إلهي نستغيثك، قد اجتاحتنا الكآبة، أرجوك النصر يا رب.

ثم خاطبهم والحماسة تندفع من لهجته سائلاً:

ـــــ بكم تشتري خيوط الكتان يا سيدي التاجر؟

فرده عطارٌ يُجرُّ حصاناً أعرجَ رداً مخفياً:

ـــــ ليس أقل من ثمان وعشرين، وعلى الأكثر ثلاثين، هذا وفق جودتها.

ثم سأله شاب منهم توجساً:

ـــــ ما أخبار المهرجان يا أخي؟ وما الشركة التي تقدم عروضها؛ هل شركة "روتا"، أم شركة "متهورا موهن"؟

فأجاب:

ـــــ مالي وللمهرجان؟ هل أنا الذي أقوم بتنظيمه؟ ثم هتف أمامهم بقرية "تشتابور بتشيرا".

التفت إلى ثيرانه بعدما ارتفعت الشمس على الرؤوس ليحمِّسهما هاتفاً: أمامكما مسافة أكثر من كيلو متر، أرجوكما أن تسرعا الخطى ركضاً كي لا يمسنا العطش...لعلكما تتذكران صراعاً قد وقع بين مهرج السِيرك والقرَّاد. لقد كان المهرج يصدر الصوت من حنجرته كخنخنة القرود، ثم أطال في إبداء التقزز منهما وظل يلعنهما، ولا نعرف من أي البلاد سيأتي المشاهدين.

تطلَّع "هيرامان" إلى الداخل عبر فتحة الستارة مجدداً ليجدها منزوية في إحدى زواياها تحملق في قطعة من الورق، فاتسعت حدقتاه وبدأت ألوان الطيف على خياله، و أوحى هذا المنظر إلى ذاكرته أغانٍ متنوعة؛ نغمات أجنبية، ونغمات شعبية، ونغمات ريفية، وطارت به ذكرياته إلى قريته في عهد شبابه، حيث يشدو شباب فريق الرقص على أنغام أغاني الغزل، فيخطفون قلوب مَنْ يُصغي إليهم...ولما عاد أدراجه من رحلة ذكرياته، بدأ ينتقد أغاني العصر الحاضر، قائلاً:

ـــــ الآن لا يعرفون شئيًا عن أغاني فن الغزل، ولا عن إلقائه أمام الجمهور.

لقد صار الغناء الآن

مجرد أبواق تصدر منها صرخات تقرع المسامع، وتعصف بالقلوب وكفى.

وهنا صرفه عن

ذكرياته نغمةٌ يُغنيها الشباب وهم يرقصون، فبدأ يلحنها:

يا لفراق حبيبي.

يا ليتني أكون يمامة لأطير إليه.

يا ويل حظي، ويا أسفاه على قدري.

ثم انتهى بغنائه بعدما ضرب ضرباً أخيراً على رباط خشبي من العربة كأنه كان طبلاً يضربه العازفون خلال عزفهم، ثم خطر بباله وجها الراقصتيْن؛ "منوا"، و"نتوا" من فريق "الشباب الراقص"، وتصور أنهما تشبهان السيدة "هيرابائي"، وا أسفاه أين هذا الزمن الجميل؛ حيث كان الراقصون يأتون نهاية كل شهر في قريته يعرضون رقصهم على الشباب والفتيات، كم كانت زوجة أخيه قاسية، حتى أن أخاه هدده بطرده من المنزل إن ذهب إلى عروض الرقص هذه.

وهنا، قاطعت "هيرابائي" خياله، قائلة:

ـــــ ما أعذب صوتك، وما أجمل ألحانك! لعل الإلهة "سرسوتي"[٤] تمُن عليك اليوم.

فاحمرَّ وجهه خجلاً، وانحنى برأسه تواضعاً، وبدأ يبتسم.

كما أن القدر ساعده اليوم ليستظل وحيداً تحت "مظلة الأشجار الثلاث"؛ التي لا تخلو من عربة، أو خيل، أو ركاب، حيث لم يكن إلا فتى نحيلاً معه دراجة هوائية مسترخياً على ظهره.

---

٤. ربة الغناء والموسيقى.

قدم الشكر لله قبل أن يوقف عربته، كما رفعت "هيرابائي" ستارتها إلى النصف، فالتقت عيناهما لأول مرة وجهًا لوجه، بينما كان الفتى صاحب الدراجة الهوائية يحدق إليهما غير مبالٍ بهما.

أسند العربة إلى عمود خشبي قبل أن يحرر الثورين منها، ثم التفت إلى الفتى بنظرات يتطاير منها الشرر ليطلق إليه الأسئلة في نَفَسٍ واحد:

ـــــ إلى أين تقصد؟ هل تقصد المهرجان؟ ومن أين أتيت؟ هل مِنْ "بسون بور"؟ استلقيت

على الأرض بعدما قطعت هذه المسافة القصيرة، وأنت شاب يافع، يا للخجل.

أحرج الفتى بتوبيخه إياه قبل أن يقوم من مكانه مُغمغمًا، فما كان منه إلا أن أشعل سيجارته، ليذهب إلى سبيله.

ودَّ لو يأخذها إلى مكان لا تتطلع إليها عيون البشر، وراح يدور ببصره في كل جانب فلم يجد أحداً.

يمر نهر "كجري" "بمظلة الأشجار الثلاث"، ثم يتجه إلى المشرق. أرسلت "هيرابائي" نظرتها إلى الجواميس التي على ظهرها طائر "أبو مَتْجَل".

طلب منها "هيرامان" أن تذهب إلى ضفة النهر لتغتسل.

فوثبت من العربة فتسارعت أنفاسه، وظنَّها حورية، تمشي على رجليها، ولكن لماذا خضَّبت خُفيِّها بالحناء؟ واصلت "هيرابائي" طريقها نحو ضفة النهر، يكسوها حياء العذارى، لا أحد يصدق أنها امرأة ترقص في المسرح.

جلس "هيرامان" على العربة، ونظر عبر فتحة الستارة، وأدار نظره في كل جانب، ووضع يده على وسادتها المطرزة بالأزهار، ثم اتكأ عليها ففاح عطرها الذي لامس جسده كله، ثم مَرَّ بيديه على غلاف الوسادة المملوء بالورود المطرزة، حاول أن يستنشق عبيره، وتعجب من كثافته، فانتفض بعد أن أخذ بضعة أنفاس من نارجيلته، ونظر في مرآتها الصغيرة على وجهه، ففزع لماذا عيناه حمراوان؟

عادت "هيرابائي" إلى العربة، فقال لها مبتسمًا:

ـــ عليكِ أن تلاحظي العربة، سأعود حالًا.

أخرج "هاريمان" غيار ملابسه من حقيبته ووضعه على كتفه، وأمسك بجردل الماء، وما إن تحرك حتى بدأت ثيرانه تخور، فالتفت إليهما قائلاً:

ـــ كلنا نشتكي الظمأ، سأعطيكم الكلأ بعد أن أعود بشرط عدم إزعاج هذه السيدة "هيرابائي". فحرك الثوران أذنيهما، ولسان حالهما يقول: سمعاً وطاعة يا سيدي.

أمَّا " هيرابائي" فلم تشعر بقدوم "هيرامان" فأثقلها سهر الليل، فخلدت إلى النوم، جاء ومعه الماء والطعام من إحدى القرى المجاورة، فهتف بها ليوقظها من نومها:

ـــ استيقظي يا سيدتي لتناول الطعام.

فاندهشت لما لاحظته بعدما فتحت أجفانها؛ فثمة طعام وفاكهة يمسكها بيمينه، وجردل به ماء عذب يمسكه بيساره، ويفيض الأمل والرجاء من عينيه، فضلاً عن الإصرار والإلحاح. وهنا بادرته قائلة:

ـــ من أين جئت بكل هذا؟

ـــ زبادي هذه القرية مشهور جداً، وأمَّا الشاي فسوف نشربه في "فاربس جنج".

ومن هنا ذهب الخجل والخوف الذي كان يعتريه في أول عهده بها. استدعته ليتناول الطعام معها، وهي تقول:

ـــ وإذا لم تشاركني فضعه في حقيبتك...لن أتناوله.

فقال في استحياء:

ـــ تمام، إذاً ابدئي أنتِ أوّلاً، وأنا من بعدك.

ـــ لا أول، ولا آخر لا بُدَّ أن نبدأ معاً.

فعادت إليه روحه، ثم وضعتْ الطعام بأيديها أمامه، وصبتْ الماء، فخُيِّل إليه أنها إلهة الحظ الطيب...تُقدم الطعام، يتلألأ الطعام على شفتيها الحمراويْن كقطرات الندى على الزهور، أو كالببغاء الجبلي.

لقد غطى قتامة الظلام بياض النهار...

استيقظتْ "هيرابائي" التي استلقتْ بين جوانب العربة، واستيقظ "هيرامان" معها، ونهض من على حصيره الذي فرشه على الأرض إثر صرخات الأطفال، وضجيج الصبيان الذين هبطوا من العربات القادمة إلى المهرجان، وتوقفت عند "مظلة الأشجار الثلاث" للاستراحة. فقام من فراشه ليركض إلى العربة ليخبرها:

ـــــ لقد حلَّ الظلام، وغلبهم النوم.

ثم بدأ يربط الثوريْن بالعربة، بينما يقتل الفضول زملاءه من أصحاب العربات الأخرى حول ما يحمل في عربته، فلم يجبهم، إلا بعد أن تحرك بعربته بقوله:

ـــــ إنها طبيبة تعمل في مستشفى "سوق سِرْ بور" قادمة لتداوي مريضاً بالقرب من قرية

"كورْما جام".

نسيت "هيرابائي" اسم "تشيتابور بتشيرا"، وما إن بعُدت العربة قليلاً حتى ابتسمت، وتذكرت الاسم معكوساً "بتشيرا تشيتابور". ثم بادرته سائلة:

ـــــ لماذا لم تخبرهم بالحقيقة؟

قهقه "هيرامان" لدرجة أن أنفاسه توقفت بعد أن سمع اسم القرية معكوساً على لسانها، وقال هم أصلاً من "تشيتابور بتشيرا"، وواصل الضحك. فابتسمت قبل أن تلتفت نحو القريَة. لقد بلغا الطريق الذي يمر بقرية "مظلة الأشجار الثلاث". هتف أطفال هذه القرية فرحاً برؤية عربته التي بها مظلة كالحنطور، وبدءوا يرددون ما ورثوه عن آبائهم:

العروسة ذات الرداء الأحمر...

تمضغ اللبان...

وهي جالسة في عربة حمراء.

أصغى "هيرامان" إلى هذه النغمة الطفولية مُبتسماً، ثم ردد في نفسه كلماتهم: العروسة...الحمراء...العربة الحمراء... ثم نظر إليها خلسة، وهو يقول في نفسه: العروسة تأكل اللبان الأحمر...وتمسح حُمرة شفتيها بعمامة عريسها...أيتها العروس؛ أرجوك لا تنسي هؤلاء الأطفال، واشترِ لهم الحلوى في طريق العودة إليهم، فليحيا عريسكِ ألف عام.

كم راوده من قبل حُلم أن يعود بعروسه من بيتها، وسط ضجيج الطريق بأنغام الأطفال عندما يرونه، وكم تخيل خروج النساء من شرفاتهن، ليسألن المارة عن العروس، ومِنْ أين أتت، وإلى أين ستذهب؟ وعروسه تسحب الستار لتشاهد ماذا يجري حولها. لقد شرد به خياله إلى كل هذا.

نظر إلى داخل العربة خلسة بعدما خرج من القرية ليجدها تمعن التفكير في شيءٍ ما، فشرد هو الآخر بفكره، وبدأ يدندن:

لا تكذب يا حبيبي....

ستعود إلى الرب في نهاية المطاف....

لا راكباً على الفيل، ولا على الحصان، ولا على العربة....

بل ماشياً على قدميك.....

سألته حينما انتهى من دندنته:

ـــــ صديقي؛ هل تتذكر أي غناء بلهجتك الشعبية؟

قد تغير وضعه الذي كان عليه في أول عهده بها؛ فهو يتحدث إليها وجهاً لوجهٍ، ودون قلقٍ وخوفٍ. سأل نفسه بعدما رآها ترغب في الغناء الشعبي:

ـــــ هل يمكن أن تكون من النساء اللواتي يعملن في المسرح؟ حتى صاحبة السيرك التي حملت

نمرها كانت مثلهن، ثم سألها مبتسماً:

ـــــ هل تفهمين اللهجة الشعبية؟

فهزت رأسها إيجاباً...فتمايل قرطاها اللذان كانا يتدليان من أذنيها. لقد واصل السير بعربته في صمت بعدما شجع ثيرانه على المضي قدماً:

ـــــ هل لا بد من سماع الغناء الشعبي؟ ألا ترغبين في غيره؟

فهزت رأسها رفضًا. فتعجب من إلحاحها:

ـــــ سبحان الله، إلى هذه الدرجة؟

ثم أردف:

ـــــ إذًا لا بد من تغيير الطريق، وإلا لا يمكن الغناء في طريق مزدحم مثل هذا..

سحب لجام الثور الأيسر، وأنزل الثور الأيمن على طريق يؤدي إلى "نَنَتَفور" ثم هتف:

ـــــ لا أرى فائدة من الذهاب عبر "هيريبور" إذًا...

لم يلبث أن صاح به السائق الذي كان خلفه بعدما رآه ينزل بعربته على طريق غير معتاد، ليسأله:

ـــــ أيها السائق؛ لماذا تترك هذا الطريق؟

فصاح به هو الآخر، وهو يشير بسوطه محركاً به في الهواء:

ـــــ لا. ليس كذلك...وكيف أمشي في طريقك رغم أنها لا يؤدي إلى "نَنَتَفور"...ثم همهم:

ـــــ لا تعجبني عادة أهل القرى، وفضولهم؛ فهم أجلاف.

أطلق لجام ثوريه بعدما أنزلهما على طريق "نَنَتَفور"، فأسرعا في سيرهما بعدما كانا يمشيان بأقدام بطيئة.

بدت تعابير الفزع على وجهها بعدما وجدت شوارع "نَنَتَبور" خالية من البشر فعلاً...فقال وهو يُهدّئ من روعتها:

ـــــ لا داعي للقلق؛ فهذا الطريق يؤدي أيضاً إلى "فاربس جنج"...الناس على هذا الطريق طيبون

في الغاية...سنُمسي في"نَنَتبور" قبل مضي الغسق.

لا يتعلق الأمر بعدم ثقتها به، ولا أنها تستعجل الوصول إلى "فاربس جنج"، فقد وثقت به لدرجة أنها لا تخاف من أي شيء.

ثم ابتسم، وبدأ يفكر في أفضل الأغاني لديه، فهي تحب الغناء والحكي معاً، وقال في نفسه؛ أسمعها أغنية ("مهوا" صاحبة الضفة)؛ فهي أغنية وقصة معاً.

قد استجاب الإله لدعائه هذا ولو بعد حين، فالحمد لك ستتحقق اليوم أمنيتي أخيراً...وظل يحدق في الابتسامة التي ارتسمت على شفاه "هيرابائي"..

ـــــ فلتصغي سيدتي:

المناهل التي كانت تنزل عليها "مهوا" لملأ جَرتها بالماء ما زالت موجودة على ضفتي "نهر برمار". كانت عفيفة وبريئة. والدها كان مُدمِناً على المخدِّرات، وزوجة أبيها كانت سيئة هي الأخرى، كانت تتعامل مع المجرمين من اللصوص وبائعي المخدّرات وغيرهم، وكانت تقوم بأسوأ الأعمال بمساعدتهم.

لقد كانت "مهوا" عذراء، إلى أن أصبحت عظاماً بالية من سوء معاملة زوجة أبيها، ولم تكن تفكّر في تزويجها إلى أن جاءت تلك الليلة السوداء.

تنحنح "هيرامان" لينظف حنجرته للغناء:

حبيبتي يا ماما! يفيض النهر من أمطار يوليو...

والليل داجن...والقارعة تكاد تخطف بصري...

وأنا فتاة بريئة عذراء...ها أنا أسمع دقات قلبي...

كيف يمكن لي الذهاب إلى ضفة النهر وحيدة؟

توقف ثم واصل الحكي:

فاستمعت السماء لشكواها، ثم بدأت ترسل وابلاً من المطر إلى الأرض التي لم تجد الفتاة مخدعاً فيها، وضاقت عليها بما رحبت.. ثم أخذها الخيال إلى أمها

التي حملتها تسعة أشهر في أحشائها الدافئة...ترى إن كانت هي معي في هذه الليلة المُطرة فتخبئني بين أضلاعها! يا حبيبتي ماما؛ هل حملتني في رحمك تسعة أشهر لأكابد كل هذه الوحشة والكآبة؟ ثم هتفت بها لتغبطها: لماذا متِ وحيدة وتركتني فريسة لأيادي الزمن؟

التفت "هيرامان" إلى "هيرابائي" ليراها تحدق إليه واضعة مرفقيها على الوسادة، وقد ذهبت إلى أفق بعيد من الخيال أثناء إصغائها للقصة، فتبادر إلى ذهنه كم يبدو الوقار والبهاء عليها وهي في شأنها هذا.

تنحنح "هيرامان":

ـــ يا ماما كيف أنتِ قاسية إلى هذا الحد؟ لماذا وأدتِني في قبر لا يَخرج منه أنين، ولا يُسمع منه نشيج. قذفتني في جُب حالك لأكون لقمته الطرية يبتلعها من غير اكتراث، تُرى لو جعلتني عروساً، وتنقش صاحباتي على أيدي بالحناء.

سألها "هيرامان" هل تفهمين ما أقول أم تستمتعين للحن فقط؟ ثم واصل كلامه:

فلم يكن يغني عنها بكاؤها وعويلها بعدما دفع التاجر ثمن "مهوا"... فلم يلبث إلا أن أمسك بشعرها، وراح يجرُّها بكل قسوة إلى القارب، وأمر قائد القارب بالتحرك. قضت "مهوا" ليلها تحت رُكام العويل والدموع، وظل خُدَّامه يهددونها هم الآخرون بقذفها في البحر. ففكّرت "مهوا" في أن ترمي نفسها في البحر، فلم تتوان في أن تقذف بجسدها النحيل في البحر بعدما طلع رسول الصباح من وراء أستار الغيوم ثم اختفى، وتركتْ خلفها صدى سقوطها في البحر.

كان أحد خُدَّام التاجر الكبير قد وقع في حبها منذ أن رآها، فوثب خلفها، لكن السباحة في الاتجاه عكس التيار أمر ليس هيناً على أحد، ولا سيَّما عند هطول المطر. أمَّا "مهوا" فهي بنت "صاحب الضفة"، حياتها كلها في النهر، فبدأت تسبح كأنها سمكة من غير تعب ولا كُلفة، وظل الفتى يهتف من خلفها:

ـــــ حبيبتي "مهوا"؛ توقفي لم أقفز للقبض عليك، بل إني أريد أن أكون معك إلى الأبد،

ولكن.....

لقد كان غناء "صاحب الضفة" من أحب الأغاني إلى قلب "هيرامان"؛ حيث يطير به خياله حينما يتغنَّى به، حيث تتحرك على مسرحه مناظر وصور يجري فيها النهر ملء ثغره، وتلمع السماء في ليلة البدر فيعثر الفتى على كيان "مهوا" الذي كان يصارع الأمواج الصاخبة، فلم تلبث أن تسرع في سباحتها كي لا تصل إليها يداه؛ لأنها ما زالت تعتبره خادم التاجر، فلم تصغِ إليه، ولم تلتفت إلى ما أقحم نفسه فيه فداء لذاتها حتى اجتاحه النَصَب ولم يعد يطيق السباحة أكثر من هذا.

وأخيراً اقتنعت "مهوا" فسلَّمت نفسَها بين يديه، فاحتضنها ليقيها من أيدي الدهر، فاطمأنت روحها، واستقر جسدها واستراح من عناء عيشتها البائسة، وتراءت لها أخيراً معالم الشاطئ بعدما ظلت تصارع الأمواجَ، فاقدة بريق الأمل في حياة سعيدة كريمة، واغرورقت عيناها فرحًا.

حاول "هيرامان" إخفاء دموعه عن "هيرابائي" التي كانت هي الأخرى تتابعه بكل عناية، وهدأ صوته المهتز قبل أن يحمِّس ثوريه:

ـــــ لا أرى سبباً في تثاقلكما بعدما تسمعان هذا الغناء كأنما تحملان حملاً ثقيلاً يفوق طاقتكما.

تنهدت "هيرابائي" طويلًا، فعصفت داخله بأحاسيس غريبة لم يشعر بها قبل عهده بها، وأخذت تُثني عليه:

ـــــ أنت فنان يا سيدي "هيرامان".

ثم أردفت قائلة:

ـــــ وبما أن الشمس تغرب في شهر "سبتمبر"، و"أكتوبر" مبكرًا بالنسبة إلى الشهور الأخرى،

فلابد أن نصل إلى "نَنَتبور" قبل غروبها.

فأخذ يحمِّس ثيرانه ليسرعا في ركضهما لا سيَّما أكبرهما. وظلَّ يحمسهما ليذكرَّهما بمهمتهما السابقة:

ـــــ ألا تتذكران فرح ابنة عمدة القرية؟ وكان لكما السبق على كل العربات، هيَّا! اركضا، كما أن "فاربس جنج" ليست ببعيدة جداً عن "ننبور". إنها مسافة ساعتين فحسب.

وما إن وصلوا إلى "نَنَتبور"، حتى اشترى لها الشاي في إبريقه من المقهى الذي أُنشئ منذ وقت قريب هناك، ظناً منه أنّ مَنْ يعمل بالمسرح يحتسي الشاي باستمرار...فقدمه إليها:

ـــــ من قال لك لا ينبغي للأعزب أن يحتسي الشاي؟

فلم تتمالك نفسها من الضحك.

احمرَّ وجهه خجلاً من كونه أعزبَ، واستدعت ذاكرتُه على الفور معاناته من شدة ما قدمت إليه الشاي صاحبة الشركة العام الماضي وما ترك عليه من أثر حار. وهنا ابتسمت، وقالت:

ـــــ فلتتفضل يا أستاذي.

أضاءت المصابيح في مقهى "ننبور"، فقام هو الآخر بإضاءة مصباح كيروسيني ليعلقه في مؤخرة عربته، حتى لا يفرض عليه رجال الشرطة الغرامة المقررة، ثم تمتم موبخاً:

ـــــ حتى الذين يعيشون بعيداً عن المدن جعلوا أنفسهم مثل سكان الحضر؛ لا يتحملون رؤية عربة مظلمة، يا للوقاحة. ثم جاوبها قائلاً:

ـــــ لا تناديني أستاذاً... أرجوك يا سيدتي.

فقالت هي الأخرى وكل معاني الاحترام تتدفق من نبرتها:

ـــــ لا. أنت أستاذي فعلاً...لأن كُتُبنا المقدسة تقول: من علَّمك حرفاً فهو أستاذك، وأنت علمتني أشياء كثيرة، فلم لا أدعوك أستاذاً؟

فقال في نفسه: يا للهول؛ إن لها معرفةً بالكتب المقدسة كذلك، ثم خاطبها قائلاً:

ــــ ماذا عَلَّمتُك مثلاً يا سيدتي؟

فبدأت تغني أغنية "مهوا صاحبة الضفة":

حبيبتي يا ماما.... يفيض النهر بحلول يوليو....

اندهش من قوة ذاكرتها، كما لو كانت "مهوا" من قبل.

هبطتْ العربة من أخدود كان يمر بـ"سيتا دهار" لتهتز كالأرجوحة يميناً ويساراً، فتملَّكها الخوف والقلق، فأمسكت كتفه بيدها، وظلت أناملها على كتفه لفترة طويلة، إلى أن استدار بنظره، وكادت ترفع يدها عن كتفه، لكن عاودها الخوف مجدداً حينما تسلَّقت بهما العربة إلى مكان يُشبه التل، فباتت أصابعها في لحم كتفه مجدداً.

بدت في الأفق أشعة مصابيح مدينة "فاربس جنج"، كما تراءت أضواء المهرجان بعيدة عن المدينة. كلما تأرجح المصباح الكيروسيني المُعلَّق بالعربة، تحرك ظله خلفه، ولو ينظر الناظر إلى تلك الأضواء بعيون ممتلئة بالدموع لَيحسبها زهرة عَبّاد الشمس.

لقد اعتاد "هيرامان" مدينة "فاربس جنج"؛ فقد زارها مرات عديدة، ولكنه لم يسبق أن حمل نساءً من قبل إلا مرة واحدة؛ حين حمل زوجة أخيه يوم زفافها، وقبل أن يحيط العربة بهذه الأستار.

أحاط "هيرامان" عربته بالأستار مجدَّداً بعدما وصل إلى موقف العربات لئلا يختلس أحد من رفقاء دربه المنتشرين هنا وهناك النظر إليها. إنها ستلتحق بشركتها بعد بزوغ الشمس، أمَّا المهرجان فربما ينتهي بعد الغد على الأكثر، ولن تمكث في عربتي إلا هذه الليلة. أمَّا زملاؤه فما زالوا يمطرونه بالعديد من الأسئلة مثل:

ــــ مِنْ أين تأتي هذه العربة؟

ـــــ مَنْ يقودها؟

ـــــ "هيراماn"؟

ـــــ ومِنْ أيّ مهرجان؟

ـــــ ومَنْ يمتطيها؟

ازداد خوفهم من أن يتوجهوا بأبصارهم إلى ما وراء الأستار المنسدلة. أمَّا هو فقد اتسعت حدقتا عينيه وابتلع ريقه بعدما تراءت له وجوه زملائه المنتمين إلى قريته مثل "لال موهر"، و"دَهُوني رام"، و"بلت داس"، الواقفون في مكان واحد ليحدقوا إليه. حاول "بلت داس" التطلع إلى ما وراء الستارة، فانتفض كأنه رأى نمراً، فأومأ "هيراماn" إليهم لينصتوا جميعاً، واستدار بنظراته، ثم همس:

ـــــ فتاة من شركة المسرح...

ـــــ إيه.. إيه.. إيه؟

اندهش الجميع، وراح بعضهم ينظر إلى بعض. حينها أدرك "هيراماn" أنَّ اسم الشركة له قيمة، أومأ "لال موهر" بيده إليه ليخلو به لبعض الأمور، فاستدار "هيراماn" بوجهه إلى العربة ليهتف:

ـــــ لن يكون هناك مطعمٌ مفتوحٌ الآن... سآتي لك بالحلوى بالتأكيد.

ـــــ لا حاجة لي إلى الطعام الآن.

وأضاف:

ـــــ خذ هذا لتأكل شيئاً أنت.

ـــــ ما هذا؟ نقود؟ بعدما رآها تقدم إليه هذا. لم يدفع "هيراماn" أيَ مبلغ قط في "فاربس

جنج" ليأكل الحلوى. بل كان أهل قريته يستضيفونه دائماً، فلا يستطيع أن يأخذ النقود من

يدها الآن، فلم يلبث أن هزَّ رأسه نفياً:

ـــــ لا تجادل هنا حتى لا ينظر الناس إلينا.

اغتنم "لال موهر" الفرصة ليدنو من العربة، وألقى عليها التحية، قائلاً:

ـــــ الطعام كاف لأربعتنا...والطعام على النار، ونحن أبناء قرية واحدة فمن العيب أن يأكل

"هيرامان" في المطعم ونحن متواجدون معه. وهنا وخزه "هيرامان" بيده، قائلاً:

ـــــ توقف عن ثرثرتك هذه.

لم يبتعد "دهُوني رام" أربع خطوات عن العربة، إلا ونطق بما يجول في خاطره:

ـــــ أنت محظوظ جداً يا صديقي؛ قد حملت نمر الشركة العام الماضي، وأمَّا الآن فتحمل فتاة

الشركة.

همس إليه "هيرامان":

ـــــ هذه المرأة لا تنتمي إلينا حتى تتحمل كل هذه الثرثرة يا أحمق، إنها من بلاد الغرب وهي

موظفة في الشركة. وهنا سأله "دَهُوني رام" مُتجسِّساً:

ـــــ الشركة محل الدعارة؟

فأمطره باللعنات:

ـــــ ما هذه القذارة يا "دَهوني رام"؟ مستحيل أن تكون الشركة محل دعارة. معذرة أصدقائي،

كنتُ سمعتُ هذا، ولكني لم أر بعينيي. وفي هذه اللحظة تجلت لـ "بلت داس" حيلة

شيطانية، فقال:

ـــــ يا أخي هل يعقل أن تمكث المرأة في العربة وحيدة؟ مهما يكن، هي أنثى في النهاية، وربما

تحتاج إلى شيء.

نال حديثه إعجابهم جميعاً، ووافقه "هيرامان" قائلاً:

ـــــ كلامك صحيح؛ تُرى لو تعود إلى العربة كي تمكث هناك، ولا تنس أنها امرأة وأنت تتحدث
معها.

أثارت رائحة بدن "هيرامان" اشمئزازهم، وتعجبوا من هذا الرجل الكسول الذي يخاف من الاستحمام إلى حد مفزع، ويبقى هكذا شهراً كاملاً حتى تفوح من بدنه رائحة تُشبه رائحة بول الثور. وفي العام الماضي لم يلبث "لال موهر" أن يستنشق ملابسه هاي... هاي.... واه واه. ولقد انطلقوا جميعاً حتى توقف "هيرامان"، وسأل "لال موهر":

ـــــ ما رأيك يا أخي؛ إنها تُلح عليَّ إلى أقصى درجة لأشاهد المسرحية؟

ـــــ مجاناً؟ وماذا لو وصل الخبر إلى قريتنا؟

أجابه "هيرامان":

ـــــ إنها ليلة واحدة، فمَنْ سيسمع عنها؟ في "روما" افعل ما يفعله الرومان..

سأله "دَهُوني رام":

ـــــ هل زوجة أخيك ستغضب منك حتى لو شاهدت المسرحية مجاناً؟

يقع موقف عربات الحوانيت الخشبية بالقرب من موقف "لال موهر"، فالتفت إليهم صاحب الموقف الشيخ "مِيا جان"، وهو يدخن النارجيلة، وسألهم:

ـــــ مَنْ منكم حمل الراكبة من "سوق مينا"؟

اتسعت حدقتا "لال موهر" بعدما سمع اسم "سوق مينا" لأنه مكان دعارة، وصدَّق بدن "هيرامان" ظنونه الذي كان يفوح منه الروائح الزكية، فهمس في أذنيه متوجساً:

ـــــ هل صحيح ما يقوله هذا الشيخ؟

فحرك رأسه نفيًا.

يُنادي الناس على خادم "لال موهر" بـ"لهسنوا"؛ وهو أصغرهم سناً. ولقد أتى إلى السوق معهم أول مرة إلا أن لديه خبرة طويلة؛ حيث كان يعمل منذ نعومة

أظفاره عند الأثرياء، فبدأ يشم في الفضاء شيئاً يضايق أنفه، فلاحظ "هيرامان" أن وجهه توهّج:

ـــــ مَنْ يأتي بهذه السرعة؟ هل هناك "بلت داس"؟ ماذا أصابه؟

إلى أن وصل "بلت داس" فوقف صامتاً، وقد احمرَّ وجهه خجلًا، فسأله "هيرامان":

.

ـــــ ماذا وراءك؟ لماذا لا تتكلم؟

لقد سبق أن نبهه "هيرامان" ألّا يثرثر معها في كلام لا معنى له. وبالفعل ذهب وجلس في مكان "هيرامان" على مقدمة العربة دون أن يتكلم بشيء، فسألته "هيرابائي":

ـــــ هل أنت أيضاً صاحب "هيرامان"؟ فهزَّ رأسه إيجاباً.

وبعد وقت ليس بالقصير، غرقت "هيرابائي" في النوم، فهَاله جمالها المُفزع وهدوؤها الناعم، وبدأ يخفق قلبه جزعاً من غير وعي منه... خُيل إليه كأنها الملكة "سيتا" في قصة "رام ليلا"...فحمد الآلهة كلها. هذا، وقد رغب في أن يلمس قدميْ الملكة "سيتا" ـــــ التي أنهكها التعب ـــــ بأصابعه، فزحفت أصابعه عليها كما تزحف أصابع العازف على آلة البيانو، فوبَّخته:

ـــــ هل جننتَ يا رجل؟ اغرب عن وجهي.

بدا له وكأن الشرر يتطاير من عينيها فهرب راكضاً حتى توقّف عند "هيرامان". لم يكن لديه رد على السؤال، وندم لدرجة قرر أن يغادر المهرجان في أسرع وقت ممكن، ولم يجب شيئاً حينما سأله "هيرامان" متوجساً:

ـــــ إلى أين تقصد؟

ـــــ طلب مني تاجر أن أحمل بضائعه ...فعليَّ الخروج الآن، ثم هتف به وهو يركض:

ـــــ الطعام لم ينضج بعد، سأكون قد عدت فنأكل سويّاً.

ظل "دَهُوني رام"، و"لهسنوا" يسبَّانه أثناء تناول الطعام:

ـــــ رجل خسيس وسافل، يلهث خلف النقود ولا نهاية لطموحاته.

ثم تفرقوا بعد فراغهم من الطعام. فك "دَهُوني"، و"لهسنوا" رباط العربة قبل أن يذهبا إلى مكان وقوف "هيرامان"، وهنا التفت "هيرامان" إلى "لال موهر" بعدما توقف، واستدعاه ليشم كتفه، فأغمض "لال موهر" عينيه بعدما استنشق كتفه، وخُيِّل إليه كأنه وضع أنفه في قارورة الطِيب. وهنا أردف "هيرامان" قائلاً وهو يتباهى بحظه:

ـــــ وضعتْ كفها على كتفي فحسب، فترى ما ترى.

قاطعه "لال موهر" مستفسراً بعدما أمسك يده بيده ليتأكد منه:

ـــــ هل وضعتْ كفها على كتفك حقّاً؟ وأضاف:

ـــــ اسمع يا "هيرامان"؛ انتهز هذه الفرصة لتشاهد المسرحية، وإلا لن تسنح لك هذه الفرصة

بعد ذلك.

سأله "هيرامان":

ـــــ هل ترغب أنت أيضاً في مشاهدة المسرحية؟

فتلألأ بياض أسنانه فرحاً أمام ضوء المصباح الذي كان في مفترق الطرق. ولقد لاحظ "هيرامان" بعدما وصل إلى مكان وقوفه أن أحداً يتكلم مع "هيرابائي" عند عربته، فهتف به "دَهُوني"، و"لهسنوا" من بعيد:

ـــــ أين كنتَ؟ أسرع؛ رجال الشركة ينتظرونك منذ وقت طويل.

تقدمَ ليتفاجأ بموظف الشركة قد أخذ "هيرابائي" في عربته في "شنبا نجر" من قبل، ثم دلف في ظلام حالك.

قالت له حينما شعرت به:

ـــــ هل وصلتَ يا "هيرامان"؟ طيب؛ تعال عندي، خذ أجرتك، وأيضاً هذه هديتك. عدِّ النقود

كلها نصفها أجرتك، والنصف الآخر هدية لك.

حينها شعر كأن أحداً قد دفعه إلى الثَرى بعدما اعتلى الثُريا...وهذا الشخص، ما هو إلا ذاك الموظف. وهنا تنفَّس طويلاً:

ـــ ليته لم يأتِ هذا الشقي.

ولم يستطع أن يبوح بما كان في قلبه، وظلَّ واقفاً مغموماً. فجاءت كلمات "لال موهر" التي قيلت بنبرة سخيفة:

ـــ تقدم، فلتأخذ هدية السيدة "هيراباي"، فأنت محظوظ بهديتها.

فنظر إليه بامتعاض، وهو يقول:

ـــ قليل العقل، لا يعرف طريقة الكلام حتى.

لفت ترحيب "دهوني رام" أنظارَ الجميع، وراحوا يتساءلون:

ـــ هل من المعقول أن يترك سائقٌ عمله ليشاهد المسرحية؟

غَمْغَمَ وهو يأخذ الهدية منها:

ـــ لا اختيار لي فيه، ثم ود لو يبتسم، لكنه لم يقدر.

سيذهب الجميع من حيث أتى، وهي ستعود إلى الشركة. ثم تقدم موظف الشركة ليهديها إلى الطريق وهي من خلفه، لكنها توقفت للحظة كأنها تذكرت شئياً مهماً، فالتفتت إلى ثيرانه، وقالت:

ـــ عليَّ الذهاب الآن يا أصدقائي ورفاق طريقي.

فحركا أذنيهما عند كلمة أصدقائي ليودعاها.

ضجت شوارع "فاربس جنج" بالدعاية، حيث يقول المنادي:

"سيسركم مساء اليوم عرض ملكة الحسن الفنانة "هيرابائي" على خشبة مسرح شركة "دي روتا"، وليعلم الجميع أن أداءها وجمالها يذهب العقول. لا تنسوا مساء اليوم أن تستمتعوا مع ملكة الجمال..... هيرابائي."

قد ساد هذا الخبر أجواء "فاربس جنج" كلها، "هيرابائي"... السيدة "هيرا ديفي"... "ليلى"... ملكة الجمال... لا تضاهيها في الجمال بطلات الأفلام... لم يعد أحد يتمالك نفسه إلا تعلق قلبه بها شوقًا وحسرة.

أقبل "لال موهر" إلى مكان وقوف "هيرامان" في عجل، ثم قال وقلبه كان يطرق:

ـــ لماذا تقبع هنا يا "هيرامان"؟ اخرج لتنظر لم تعد مجرد امرأة؛ بل أصبحت شعاراً مفضلاً لدى الجميع، الكل يشتاق إلى رؤيتها.

فقام من مكانه وذهب إلى الخارج مسرعاً، فطلب "لَهسنوا" من "دَهُوني رام" مراقبة مكان وقوف العربة. ولكنه لم يصغ إليه، ثم خرج ثلاثتهم خلف رجال الدعاية الذين يقرعون الطبول في مفترق الطرق، ثم تتوقف الطبول للإعلان عن اسمها، وجمالها، وعذوبة صوتها. وكان "هيرامان" يقفز من مكانه فرحاً كلما سمع اسمها، حتى ربت مرة على ظهر "لال موهر"، ثم قال له وهو يتباهى باسمها:

ـــ كم هي محظوظة.

سأله "لال موهر":

ـــ هل ما زلت تُصرُّ على ألّا تذهب إلى المسرح لتشاهدها؟

كان "دَهُوني رام" هو الآخر يحاول إقناعه منذ الصباح، ليحقّق ما طلبته وقت رحيلها منه، لكنه ظلّ يتمادى في رفضه قائلاً:

ـــ كلا. إنما هي كانت امرأة تنتمي إلى الشركة فذهبت بها، ولا شأن لنا بها، ولا شأن لها بنا،

فستتجاهلنا إن تقابلنا معها.

بدأ ينتابه الغضب من الداخل فقال لـ"لال موهر" بعدما سمع دوي رجال الدعاية:

ـــ ما رأيك؛ هل نذهب لنشاهد المسرحية؟

توجها معاً بعدما توافقا على الذهاب إلى "شركة روتا"، ثم أوما إلى "لال موهر" بعدما وصلا عند خيمة الشركة كي يتولى مسئولية الاستفسار لأنه أجدر بذلك، فالتفت "لال موهر" إلى رجل يرتدي حُلّة سوداء، قائلاً:

ـــــ يا سيدي...

فأجابه باستهزاء:

ـــــ ماذا تريدون؟ لماذا أنتم هنا؟

فَقَدَ "لال موهر" ثقته التي اعتمد عليها وتلعثم:

ـــــ أريد...أتمنى...أرجو...

فسانده "هيرامان":

ـــــ أين توجد "هيرا بائي" أقصد "هيرا ديفي"؟

انفجرت عينا الرجل غضباً بعدما سمع سؤاله، ثم التفت إلى حارس كان يحمل الجنسية النيبالية والغضب يعلوه فهدده مشمئزاً:

ـــــ لماذا سمحتم لأمثال هؤلاء بالدخول؟

وهنا نما إلى مسامعهم صوت عذب، يقول:

ـــــ "هيرامان"؟

فالتفتوا نحوه جميعاً، فوجدوها واقفة على فوهة الخيمة وهي ترفع الأستار المُسدَلة عليها:

ـــــ ادخل.

ثم التفتت إلى الحارس ونبهته:

ـــــ ركز جيداً... إنه صديقي "هيرامان"...

نظر الحارس إلى "هيرابائي" فابتسم ابتسامة خفيفة، ثم ركض إلى صاحب البدلة السوداء ليخبره أنه قريب "هيرا بائي" فلا نوقفه أبداً.

قدَّم "لال موهر السيجارة" إلى الحارث شاكراً، وهو يقول:

ـــــ انظر؛ هذه خمسة تصاريح أعطتني إياها السيدة "هيرابائي"، وطلبت مني أن أزورها كل يوم في المسرح ما دمتُ موجوداً في المهرجان، وحتى هي لم تنساكم، سلَّمتني تصاريحكم أيضاً.

توقف عن الحديث برهة، ثم واصل حديثه مُتعجباً:

ـــــ نساء الشركة لهن قصة مختلفة، أليس كذلك؟

أمسك "لال موهر" بأصابعه التصاريح الحمراء، فقفز مرحاً وأثنى عليه:

ـــــ لماذا خمسة تصاريح؟ ونحن أربعة... "بلت داس" لم يعد بعد.

أجابه "هيرامان":

ـــــ اترك ذاك الشقي، لم يُقدَّر له هذا. ثم أضاف:

ـــــ ولكن لا بُدَّ أن يحلف كل منا على ألّا يبوح بهذا لأحد في قريتنا.

وهنا أردف "لال موهر" بحماس بالغ:

ـــــ مَنْ هذا الشقي الذي يبوح بشيءٍ في القرية؟ ماذا لو تجرأ على هذا "بلت داس" فلن أصحبه معي بعد الآن.

أمَّا "هيرامان" فقد أعطى محفظة نقوده لـ"هيرابائي"؛ خوفاً من اللصوص في المهرجان، كما أنه لا يثق في أحداً من أصدقائه. فوافقته فأمسكت محفظته السوداء لتحفظها تحت كساء حريري متلألئ في صندوقها الجلدي التي ألبسته غلافا قطنياً، وهكذا ذهب الخوف عنه، واطمأن قلبه.

أخذ "لال موهر"، و"دَهُوني رام" يمدحان رجاحة عقل "هيرامان"، وحسن حظه قبل أن يوبخا أخاه وزوجته قائلَين بصوت خافت:

ـــــ من حسن حظهما أنهما حظيا بأخ ك"هيرامان". تُرى إن كانا وجدا أخاً غيره؟

نهر "لال موهر" "لهسنوا" على غيابه الطويل منذ أن قرعت مسامعهُ الدعايةَ، وأمطره بالشتائم:

ـــــ وغد...شيطان...قذر... حتى لا يغيب عن دماغه أنه يعمل لديه، وأنه سيده.

صرخ "دَهُوني رام" وهو يضع حَلّة الطعام على الموقد:

ـــــ اتفقوا أوّلاً على مَنْ سيراقب العربة حتى نعود؟

أجابه "لال موهر":

ـــــ إنه "لهسنوا"!

فبدأ "لهسنوا" يتوسل، وكاد ينفجر بالبكاء:

ـــــ لا يا سيدي. أرجوك، لا تقل هذا، أعطني فرصة المشاهدة حتى ولو لمرة واحدة.

رقَّ له قلب "هيرامان" فطمأنه قائلا:

ـــــ لماذا نظرة فحسب، بل استمتع لمدة ساعة ولكن بعد عودتي.

بدأت الطبول تدق قبل العرض ساعتين على المسرح، فجرى الناس مهرولين إليه كالجراد. ضحك "هيرامان" عندما لاحظ الناس يتزاحمون أمام شباك التذاكر، فأومأ إلى "لال موهر" بطرفيه مغتبطاً ليلاحظ هو الآخر كيف يرتطم الناس ليرى بأم عينيه هذا الزحام. وهنا نما إلى مسامعه دوي يقول:

ـــــ أخي "هيرامان"؟

ـــــ مَنْ؟ فعرف أنه "بلت داس"، ثم سأله بنبرة باردة كأنه أجنبي لا شأن له به:

ـــــ تُرى أين ذهبت بالبضائع؟

فاعتذر له نادماً:

ـــــ أنا أخطأت، وأقبل أي حكم تصدرونه جراء ما فعلت، ولكن اسمعوا مني الحقيقة: هي بدت

لي كأنها الإلهة "سيتا" فأردت أن أمسح قدميها وأقبِّلهما.

اغتبط "هيرامان" بصخب الطبول، ولم يُلقِ بالاً، فسامحه:

ـــــ انظر يا "بلت"؛ لا تحسبها امرأة عادية كبقية نساء قريتنا، فلقد أعطتني تصريحاً لك أيضاً،

تفضل خذه لتشرُف بزيارتها أنت الآخر.

قاطع كلامه "لال موهر":

ـــــ لن تأخذ التصريح إلا بشرط أن تتبادله مع "لهسنوا". لا تقل له شيئاً، فقد اتفق مع "لهسنوا" على هذا...

وهنا أردف "لال موهر":

ــــ والشرط الثاني لو بُحت بهذا لأحد في القرية فستدفع ثمنه غالياً.

فعضَّ لسانه بأسنانه وأمسك أذنيه بأصابعه ثم حلف ألَّا يبوح به أبداً.

أومأ "بلت داس" بيده:

ــــ باب الدخول من هناك.

ركضوا جميعاً إلى ذاك الباب إلى أن أوقفهم الحارس، فقدموا إليه تصاريحهم، وأخذ يحدق فيهم وأحداً تلو الآخر، مِنْ أين أتيتم بها؟

أجابه "لال موهر" بلغة راقية، وهو يحرك فكيه بشكل دائري:

ــــ من أين أتينا بها؟ اسأل شركتك، ستعرف كل شيء، مَنْ نحن، ومِنْ أين أتينا بها. وهذه ليست

أربعة، بل هناك تصريح خامس أيضاً، ثم أخرجه من جيبه.

كان الحارس النيبالي يقف على هذا المدخل، فهتف به "هيرامان" صارخاً:

ــــ ألم تعرّفنا "هيرابائي" عليك صباحاً، هل نسيتنا مساء.... بهذه السرعة؟

فصرخ الحارس قائلاً:

ــــ هؤلاء أقرباء "هيرابائي"، اتركهم لسبيلهم.

ثم دلفوا إلى الخيمة، ولم يسبق أن رأوا خيمة المسرح من الداخل، فداروا بأبصارهم فيها ليروا كل ما فيها؛ كان الصف الأول مخصصاً للأثرياء وأصحاب الجاه المرموقين، وعلى المسرح لوحات بها صور الآلهة "رام"، و"لكهن"، و"سيتا"، وهنا لم يلبث "بلت داس" أن انحنى احتراماً لهم وتقديساً، ففاضت عيناه بالدموع .

التفت "هيرامان" إلى "لال موهر"، قائلاً:

ــــ هل هذه الصورة مرسومة أم متحركة؟

تعرَّف "لال موهر" على الذين يجلسون جانبه، وقال:

ــــ المسرحية لم تبدأ بعد، ما نراه الآن على المسرح تمهيد فقط ليجتمع الناس.

يعرف "بلت داس" إيقاع الطبول، لأجل هذا يهز رأسه على إيقاعها ويحرك ذراعيه على تمايل فتيلة الشمعة. وتعارف "هيرامان" هو الآخر على البعض من خلال تبادل التحية بالسجائر، فقال أحد ممن تعارف عليه "لال موهر" قبل أن يضع عباءته على بدنه:

ـــــ ما زال هناك وقت لبدء الرقص، دعني أنام قليلاً.

ثم أضاف:

ـــــ الدرجة الثالثة عامة مريحة؛ فهي تأتي في النهاية، وأكثر ارتفاعاً.. كما أن مقاعدها مريحة،

فهي مملوءة بأعشاب القمح اليابسة. أمَّا أصحاب الدرجة الأولى لا يبرحون أمام هذا

الموسم البارد إلا أن يهرولوا بعد قليل إلى المقاهي ليحتسوا الشاي.

ثم التفت إلى صديقه:

ـــــ أرجوك أيقظني عندما تبدأ المسرحية.

ثم فكر هنيهة، وقال:

ـــــ لا. لا. بل عندما تنزل "هيرابائي" إلى خشبة المسرح.

اتسعت حدقتا "هيرامان" وتضايقت عيناه بعدما رآه يلهث لمشاهدتها، فأومأ إلى "لال موهر"، قائلاً:

ـــــ ابتعد عنه، لا داعي للثرثرة معه.

قد رُفع الستار مع قرع الطبول، ونزلت "هيرابائي" إلى المسرح، واكتظّ المسرح بالمشاهدين، فاندهش "هيرامان"، أمَّا "لال موهر" فانفجر ضاحكاً دون وعي منه على كل شعر تقوله وتغنيه "هيرابائي".

كانت "هيرابائي" تؤدي دور ملكة الجمال؛ التي تتكئ على عرشها الملكي في قصرها، ويتحلق حولها خدَمها، وجواريها، ووزراؤها ورعاياها... فتعرض عليهم عرضاً:

ـــــ مَنْ يأتي منكم بعرش مذهَّب ومرصع بالجواهر والريحان والزمرد، فله ما طلب وكيفما

طلب، ولن أرده خائباً.

تعالت الأصوات معجبة بها:

ـــ كم تجيد الرقص! ما أحسن صوتَها!

ونما إلى الأسماع صوت من الأصوات، يقول:

ــــ اسمع هذا الرجل؛ يقول إنها لا تدخِّن ولا تتعاطى أي مخدر من المخدرات.

فأجابه "هيرامان" متحمساً:

ـــ نعم هو على حق!

ثم يأتي صوت آخر:

ـــ إنها عاهرة مشتهاة.

فاشتاط "هيرامان" غضباً، وصاح:

ــــ مَنْ هذا الوغد؟ أين يقبع؟ كلا. مَنْ هذا الحيوان الذي يصف امرأة الشركة العفيفة البريئة

بأنها داعرة؟ لماذا أنت أخرق؟ ما علاقتك بها؟ بل أنت ابن الداعرة أيها السافل.

ثم ارتفعت الأصوات:

ـــ اضربوا هذا السافل! اركلوه

يصرخ "هيرامان":

ـــ مَنْ يتجرأ فليأتِ عندي، سأقطع عنقه عن بدنه.

كما أمطر "لال موهر" الكلمات على مَنْ أمامه، وقد طرح "بلت داس" وأحداً منهم على الأرض وامتطاه ليلكزه صارخاً:

ـــ اللعنة عليك. تشتم السيدة "سيتا" وأنت مسلم.

أمَّا "دَهُوني رام" فظل قابعاً في مكانه منذ البداية، ففر هارباً إلى الخارج عندما بدأت المشاجرة. وبعد قليل، أقبل صاحب المسرح يرتدي بدلة سوداء مع الحارس

النيبالي جرياً وفزعاً بما جرى هناك. وتبعتهما الشرطة تضربهم بالسياط، فأصبح "لال موهر" يصيح ويتأوه قبل أن يتفوه بلغة راقية:

ـــ يا سيدي الضابط؛ إنه لا مانع من أن تفعل بنا ما تشاء، ولكن أرجوك انظر إلى هذه

التصاريح قبل أن تعاقبنا، وتصريحٌ آخر كذلك في جيبي...هذه ليست تذاكر كما ترى، بل

تصاريح يا سيدي الضابط.... لو تعرض أحد لامرأة الشركة البريئة تُرى نتركه؟

وهنا أدرك صاحب الشركة الأمر، فحاول إقناع الشرطي:

ـــ يا سيدي الضابط الآن حصحص الحق، إنما دبَّر هذه المؤامرةَ رجالُ "شركة متورا موهن"

ليسيئوا إلى سُمعة شركتنا. اتركهم سيدي إنهم أبرياء، فهم أقرباء "هيرابائي"، وإن حياتها

مُهددة بالخطر، وقد يُخشى عليها القتل كما أخبرتك من قبل.

ما لبث أن تركهم بعدما سمع اسمها، وقد نزع عنهم عِصيهم قبل أن يأمرهم بالدخول

إلى الدرجة الأولى، فراحوا وجلسوا على الكراسي ثم انسحب الضابط من الخيمة بعدما قال:

ـــ استريحوا هنا...سأرسل لكم الشاي.

ثم عاد الهدوء إلى المسرح، وعادت "هيرابائي" هي الأخرى مجدَّداً. وبدأت الطبول تُقرع من جديد. وبعد قليل لاح خيال "دهُوني رام" في مخيلتهم، فلاحظوا غيابه، فتساءلوا:

ـــ أين ذهب "دَهُوني رام"؟

هتف "لهسنوا" من خارج المسرح قائلاً:

ـــــ سيدي.... سيدي "لال موهر"، أدخلني أيضاً لو سمحت.

فأجابه مسرعًا:

ـــــ تعال من هنا .لا. لا. من هناك، من بوابة الدرجة الأولى.

فالتفت الجميع إليه، قد أخذ الحارس النيبالي بـ"لهسنوا" إليه، فأراه التصريح بعدما أخرجه من جيبه، لم يتأن "لهسنوا" إلا أن سأله وهو ينفخ أوداجه:

ـــــ من كان يهذي أمامك يا سيدي؟ أريني شكله فقط. أنا لن أبقيه حيّاً على وجه الأرض.

سادت الهمسات والغمغمات أجواء المسرح بعدما رأوا عضلاته المنفوخة في الشتاء:

ــــ انظروا؛ إن معهم مَنْ يساندهم.

هدأه "لال موهر"، قائلاً:

ـــــ لا يكاد ثلاثتهم أو أربعتهم يعرفون شيئاً عن القصة التي عرضت، كل واحد منهم كان يتخيل

شيئاً ما؛ فمثلا كان "هيرامان" يعتقد أن "هيرابائي" تنظر إليه فقط أثناء عرضها، و"لال

موهر" كان يعتقد هو الآخر أنها تنظر إليه دون غيره؛ لأنه أكثر قوة وسلطة من "هيرامان"،

وأمَّا "بلت داس" فيفهم القصة، ولكنه يعتبرها مجرد أدوار لا تتجاوز عنها. السيد "رام"،

والسيدة "سيتا"، والسيد "لَكَهتلال"، والعدو "راوَن"؛ حيث يتحول الأخير إلى أشكال عدة

ليخطف السيدة "سيتا" من السيد "رام" على غفلة منه، فيتحول السيد "رام"، والسيدة

"سيتا" هما الآخران إلى أشكال كثيره. والذي يصنع العرش الملكي هو ابن البستاني ذاته،

وملكة الجمال هي السيدة "سيتا"، والذي يمثل "لكهتلال" هو صديق ابن البستاني،

والسلطان يمثل "راوَن".

وعلى الجانب الآخر أنهكت الحمى الشديدة "دَهُوني رام". أمَّا "لهسنوا" فأعجبه دور المهرج، حتى أنه حفظ نص ما يقوله على المسرح:

لا آخذ بك يا عصفوري إلى السوق "نَرْهَت".

ويود لو تصادقا، فسأله:

يا أيها المهرج ماذا لو تصادقنا؟

يكرر "هيرامان" في ذهنه جزءاً من الأغنية التي ترددها "هيرابائي":

قُتل العاشق "جُلفام".

مَنْ كان هذا العاشق "جُلفام" الذي جعل "هيرابائي" تبكي؟

هددهم الضابط في استياء وهو يُعيد إليهم عِصيهَم:

ـــ هل رأيتم أحداً يأتي إلى المسرح بالعصيِّ؟

شاع في المهرجان بأسره في اليوم التالي خبر أن "هيرابائي" هربت من شركة "متورا موهن"، لأجل هذا لم تأتِ الشركة هذه المرة، بل أرسلت مشاغبيها، ولكن "هيرابائي" ليست لقمة سائغة، بل هي امرأة شديدة البأس، تستأجر ثلاثة عشر قروياً ذوي بأس، مستحيل أن يتعرض لها أحد.

استمرّ عرض المسرحية لمدة عشرة أيام. "هيرامان" كان يعمل على العربة طيلة النهار، وفي المساء عندما يمتلأ الجو بدقات الطبول وصداها يطير قلبه طرباً، ويدوّي في أذنه: أخي...صديقي..."هيرامان"...أستاذي! فيذهب بفكره إلى عالم آخر؛ عالم الموسيقى الذي يصغي فيه إلى الأنغام بين الحين والآخر، كما كان يصغي إلى قرع الطبول أحياناً، وأحياناً أخرى يتسمَّع إيقاع خلخالها.

انشغل عن العالم وعمًّا فيه بهذا العزف والنغمات في ذهابه وإيابه وقيامه وقعوده؛ حتى عرفه الجميع في شركة المسرح من مديرها، وحتى أصغر عامل فيه بأنه صديق "هيرابائي".

أحنى "بلت داس" ظهره أمام إطار على أحد جدران المسرح، وأطبق كفيه ليجعلهما أمامه، ثم ألقى التحية منحنيًا على مَنْ في الصورة، ولم يمض يوم إلا ويفعل هذا قبل أن تبدأ المسرحية. أمَّا "لال موهر"، فقد ذهب مرة إلى "هيرابائي" ليُسمعها لغته المنمقة، إلا أنها لم تُلقِ إليه بالًا. تُرى مَنْ هو؟ فرجع مِنْ عندها منقبض الفؤاد، وفاقد الأمل... خادمه "لهسنوا" قد خرج من سلطته ليلحق بالشركة موظفًا بعد أن صار صديقًا للمهرج... يقضي يومه في ملء الآنية والأوعية بالماء، وغسل الثياب...هل هناك شغل في القرية للعودة إليها؟

اغتم "لال موهر"، وعاد "دَهُوني رام" إلى بيته بعد أن أصابه المرض. أمَّا "هيرامان"؛ فقد ذهب اليوم إلى المحطة ثلاث مرات حاملًا الركاب. راودته الهواجس في أن يكون "دَهُوني رام" قد باح بسره إلى أخيه وزوجته بعد أن أصيب بالحمى، وهذا ليس بعيد عنه بما أنه كان يثرثر هنا: ملكة الجمال! عرش ملكي.

أمَّا "لهسنوا"؛ فقد كان يعيش في رغد من العيش، ويستمتع برؤية "هيرابائي" كل يوم. وفي يوم من الأيام كان يتحدث مع "هيرامان"، فقال:

ــــ سيدي "هيرامان"؛ أنا أعيش عيشة لم أرها من قبل، وهذا كله بفضلك. يتحول الماء إلى

عود وعنبر بعد أن أغسل فيه ملابس "هيرابائي". فأنقع فيه ملابسي، هل تشم عبيره؟

تتقاذف الأصوات والتعليقات بكل شراستها على مسامعه كل يوم:

ــــ "هيرابائي" داعرة...هي امرأة قذرة... هي نجسة.

ليس بإمكانه أن يُلجم كل فك، ويعقد كل لسان، كيف يتجرَّأ الناس ليحكموا على أحد بذنب ولم يروا منه بأعينهم؟ ثم يهدأ لحاله متمتماً:

ـــ يرسل الناس لعناتهم حتى إلى الملوك عن ظهر غيب، فما بالها وهي امرأة بسيطة؟

عزم أن يقابلها اليوم ليخبرها بما يقوله عنها الناس، ويطلب منها أن تترك هذه الشركة لتلحق بشركة السيرك. إنه يحترق بنار الغيرة عليها عندما ترقص على مرأ ى من الناس، فيتمنى أن يقتلعْ كلَ حدقة تحدق إليها عن مقلتها. تُرى إن دخلتْ في شركة السيرك؛ هل يتجرأ أحد أن يقترب منها والنِّمر جانبها؟ وهكذا تكون "هيرابائي" في مأمن مِنْ كل تلك الأيدي القذرة. وهنا سمع صوتاً من خلفه، يقول:

ـــ مِنْ أين أتت العربة؟ "هيرامان"...... يا أخي "هيرامان"؟

أدار رقبته، وسأل "لال موهر":

ـــ ماذا تحمل؟

أجابه:

ـــ إن "هيرابائي" تبحث عنك، تذهب إلى المحطة... تعزم المغادرة. أنا الذي أوصلتها من

المهرجان إلى المحطة.

ـــ تغادر؟ إلى أين...؟ هل ستذهب بالقطار؟

فلم يلبث أن اندفع إليها ركضًا بعدما التفت إلى حارس المخزن ليطلب منه

أن يراعي العربة والثورين حتى يعود.

كانت "هيرابائي" تقف في المكان المخصص للسيدات بالمحطة، وقد غطت وجهها بالوشاح، وعندما رأته صرخت:

ـــــ الأستاذ. ومدت يدها لتعطيه محفظته، وتنفست الصُعداء بعدها، وقالت:

ـــــ الحمد لله أنك وصلت رغم يأسي من هذا، وها أنا أغادر يا أستاذي.

كان مندوب الشركة الذي كان يحمل الأمتعة يرتدي بدلة سوداء، فبدا كأنه من أصحاب الجاه، وراح يأمر الحمَّالين:

ـــــ أركبوها عربة السيدات.

أمسك "هيرامان" المحفظة التي أخرجتها من جيب قميصها، فوجدها تفيض بدفء جسدها.

صرخ مندوب الشركة في "هيرا بائي" غاضباً:

ـــــ القطار على الرصيف.

ـــــ لماذا هذا الوغد قاسٍ إلى هذا الحد؟

استدعت "هيرابائي" "هيرامان" إلى داخل مكان الانتظار، وقالت له :

ـــــ سألتحق بشركة "متورا موهن" مجدَّداً يا "هيرامان"؛ هي شركة بلدي. عِدني أن تأتي

إلى مهرجان "وَنيلي" لتقابلني هناك .

ثم ربتت على كتفه الأيسر، وأخرجت النقود من محفظتها، وهي تقول:

ـــــ خذها لتشتري كساءً دافئاً لك.

وهنا انفجر قائلاً والغم يكسوه:

ـــــ لماذا تتحدثين دائماً عن النقود يا سيدتي؟ احتفظي بها، ماذا أفعل بالكساء بعدك؟

فتوقَّفت يدها حيثما كانت، وبدأت تحملق في وجهه، ثم قالت:

ـــــ أنا أعرف روحك جريحة لذهابي، ولكن "مهوا صاحبة الضفة" قد تم بيعها على يد التاجر يا

أستاذي.

واختنق حلقها حزناً، وهنا وقع على مسامعها نداء مندوب الشركة:

ــــ قد وصل القطار.

فانسحب "هيرامان" من الاستراحة قبل أن يوبِّخه مندوب الشركة، ولقد بدا حينئذ مثل مهرج السيرك، وقد صاح فيه:

ــــ ابتعد عن الرصيف، وإلا ستعتقل لثلاثة أشهر إن أمسكت بك الشرطة دون تذكرة.

خرج "هيرامان" صامتاً من هناك، ثم قال:

ــــ لو لا أنني في المحطَّة وسلطة شرطة القطار لسحقت مندوب الشركة هذا.

ركضت "هيرابائي" نحو عربة كانت أمامها ثم صعدتها، وهنا سمع "هيرامان" تهكم "لال موهر" يأتيه من الخلف:

ــــ ما هذا الحب والشوق؟!

ظلت "هيرابائي" تنظر إلى "هيرامان" وهي جالسة في العربة، وقد تحرك القطار وما زالت تنظر إليه حتى غاب عن نظرها. تحركت لواعج الغيظ في داخله بعدما وجد "لال موهر" يراقبه، ثم تمتم قائلاً:

ــــ اللعنة عليه. يطمح دائما إلى أن يساويني.

امتلأ الفضاء بصفير القطار استعداداً للمغادرة، فأحس "هيرامان" وكأن الصفير بكاء قلبه من الداخل.

بدأ القطار يتحرك، ولم يتمالك نفسه، فداس إبهام القدم الأيسر بكعب القدم الأيمن، فسكن فؤاده وسكنت دقات قلبه. أمَّا "هيرابائي"، فقد مسحت وجهها بمنديلها الأرجواني قبل أن تشير إليه بيدها فيتحرك معها منديلها:

ــــ لتعد الآن من حيث جئت.

حتى مضت آخر عربة ومعها مضى كل شيء؛ حيث خلت المحطة من المسافرين، فاستوحشت الدنيا كلها، ثم عاد إلى عربته مثقل الخطى. وهنا سأل "هيرامان" "لال موهر" من فوق عربته:

ــــ متى تعود إلى القرية؟

فأجابه:

ــــ أنا ماذا أفعل هناك؟ قد سنحت الفرصة لنا لنكسب المال، وقد غادرت "هيرابائي"، فسيعود الناس بعدها. هل تحب أن ترسل شيئاً إلى أسرتك ؟

حاول "لال موهر" أن يقنع "هيرامان" بتغيير رأيه، لكنه اتجه بعربته نحو قريته، وهو يُغمغم:

ــــ ماذا أفعل بالمهرجان بعدها، فقد كانت بهجته، لم يعد هناك قيمة لأي شيء.

يتحرك "هيرامان" بعربته في شارع غير ممهد يقع على جانب السكك الحديدية ويمتد حتى مرمى البصر. إنه لم يركب القطار قط، فراودته فكرة أمل قديم، وقال في نفسه:

ــــ ليتني أركب القطار عازفاً بالنغمات لأحج إلى مقام "جاغاناته دهام".

فشل في أن ينظر إلى الخلف نحو عربته الفارغة، وبدأت تداعبه الهواجس اليوم مجدَّداً، حيث كانت تفوح رائحة الياسمين كذلك، وتضجّ بالطبول والألحان مع "هيرابائي".

وأخيراً اتَّجه ببصره إلى العربة، فلم يجد شيئاً من كل هذا؛ لم يجد بالات الملابس، ولا خشب البامبو، ولا النِّمر، ولا الحورية، ولا الإلهة، ولا الصديقة، ولا "هيرا ديفي"، ولا "مهوا صاحبة الضفة"…. لم يكن هناك أحد. أصوات الأموات الخرساء تريد الهراء والثرثرة، فتتحرك شفتاه. لعله يُقسِم القَسَمَ الثالث: لن أقلَّ امرأة الشركة أبداً.

ثم ضرب ثيرانه بالسوط بكل قوته قبل أن يوبِّخهما:

ـــــ لماذا تلوحان بأعناقكما مراراً نحو السكك الحديدية؟

أسرعت الثيران الخطى، وبدأ "هيرامان" يدندن:

ـــــ قُتل العاشق "جُلفام"...يا للأسف.

....❖❖❖❖❖ ....

شعر

منظومة: المربع

عبد الله نعمان الفيضي*

من كل حدب وصوب
الفراشات تأتي تتسلى
لتمتص عسول الأزهار
متوردة الملامح
محمرة الوجوه
تعلو بعضها الدكنة
ويبكي بعضها بحرقة
أو تئن بلهفة
عالقة بأطراف القمصان
هذا مشهد أول يوم
ثم ما لبث المربع أن يتحول الى
منتزه يعلوه الضحك والهرج
برفقة الحكايات غير المرتبة
تصحبها اللمسات والنكهات
وما دوري أنا في هذا المربع؟
قلت لكل واحد على حدة
من تريد أن تكون؟

* باحث في الدكتوراة، جامعة اللغة الإنجليزية واللغات الأجنبية، حيدرآباد، الهند.

مداوي، علومي، هندسي، شرطي...

فكوا عبء الأحلام واحلموا

الحلم طير تتسع له الآفاق

انتابتني الدهشة فقلت

كيف أصنع هؤلاء وفق أمنياتهم

وأنا وحدي بجوار تجرباتي

فقط أسمع وأرى ولا أصنع

وانتهى بي الأمر عازما

أن أصنع من كل واحد إنسانا

.... ❖❖❖❖❖ ....

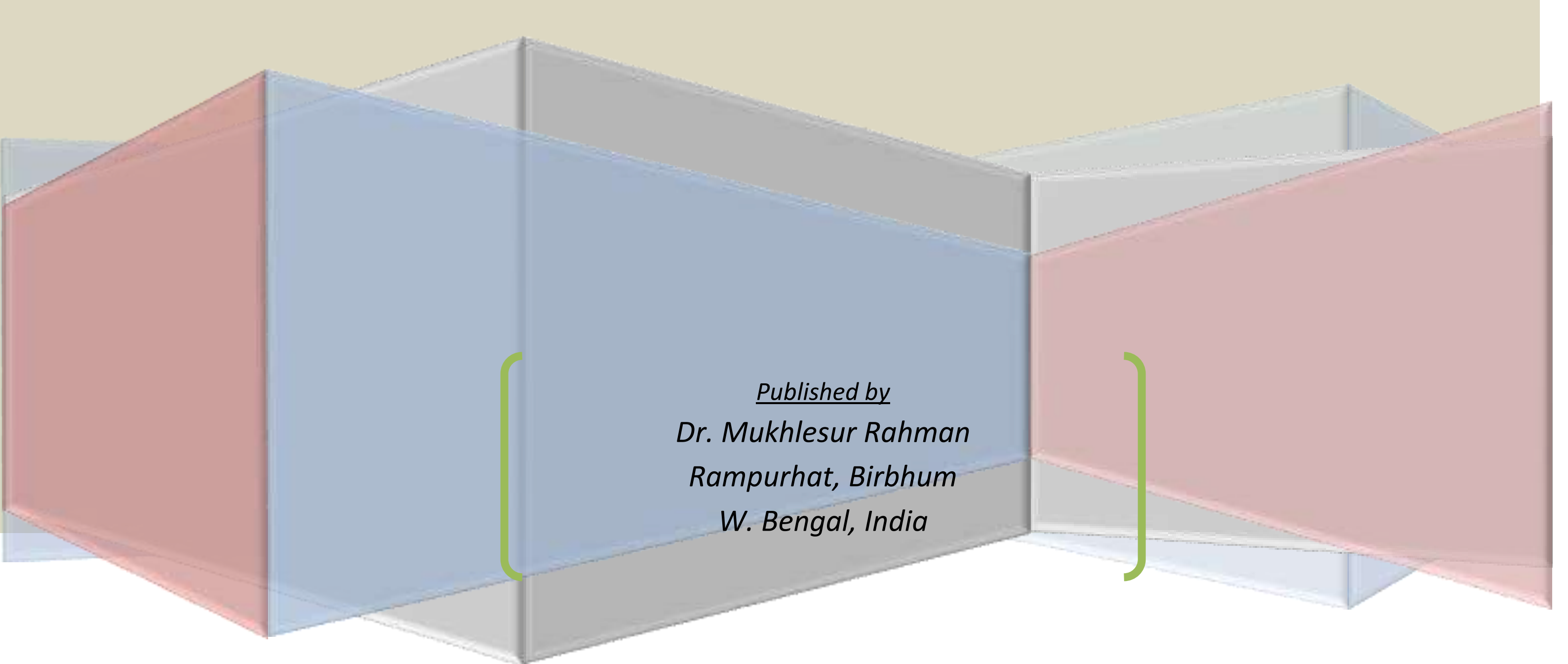
Hilal Alhind

(An Online Quarterly Peer-reviewed International Journal)

Vol. No.2, Issue No. 3
July-September, 2022



Editor-in-chief: Prof. Mujeebur Rahman



Published by
Dr. Mukhlesur Rahman
Rampurhat, Birbhum
W. Bengal, India